CAHIERS DU CINÉMA



N° 17 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • NOVEMBRE 1952



John Wayne et Maureen O'Hara, entourés de Barry Fitzgerald et Victor Mac Laglen, sont les vedettes du nouveau film en technicolor de John Ford L'HOMME TRANQUILLE *(The Quiet Man)*, Grand Prix de la Biennale de Venise. *(Republic Pictures. Les Films Fernand Rivers)*.

NOUVELLES DU CINÉMA

ALLEMAGNE

● A Dusseldorf, s'est tenu un Festival du Cinéma Interconfessionnel organisé par la Gilde Protestante et les Services Catholiques du Cinéma Allemand.

● Voici quels sont les films français présentés ou en instance d'être présentés à Berlin : *Casque d'Or, La Vérité sur Bébé Donge, Edouard et Caroline, Fanfan La Tulipe, Souvenirs Perdus, Le Petit Monde de Don Camillo.*

● Rolf Hansen étudie une nouvelle version de *Der Traumende Mund.* Le film fut réalisé en 1932 avec Elizabeth Vergner. Maintenant, l'interprète principale sera Maria Schell.

ESPAGNE

● On annonce de Madrid la réalisation prochaine d'une coproduction franco-hispano-italienne : *Les Fleurs de la Dame aux Camélias*, d'après Alexandre Dumas. Une *Dame aux Camélias* de plus ! Quand on en sera à 1.000...

AUTRICHE

● En 1953, on réaliserait à Vienne un film gigantesque interprété par une pléiade de vedettes françaises, anglaises, américaines et autrichiennes et intitulé *La Marseillaise.* Cette œuvre, qui constituerait un hommage à notre hymne national en tant que symbole de la liberté, bénéficie naturellement au départ de larges appuis financiers officiels.

FRANCE

● Georges Franju tourne une évocation de la vie de Méliès qui comportera certains extraits des vieux films de Méliès : *Le Grand Méliès.*

● « Intempéries » de Rosamond Lehmann serait bientôt adapté pour l'écran. Vedette envisagée : Micheline Presle.

● « Nana » d'Emile Zola revient périodiquement à l'ordre du jour des projets cinématographiques et serait prochainement portée à l'écran par un metteur en scène non encore désigné. Andrée Debar incarnerait l'héroïne de Zola.

(Voir suite et fin des NOUVELLES DU CINÉMA page 41).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME III — No 17 — NOVEMBRE 1952

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Franco-London Film, Minerva, Omnium International du Film, RKO, Discina, Alliance Générale de Distribution Cinématographique, Productions Sacha Gordine, Les Films Corona, Bristish International Pictures, Republic Pictures, Les Films Fernand Rivers, Hoche Production, Cocinor, P.D.S., Cinédis, Gaumont, United Artists, Warner Bros.

Les articles n'engagent que leurs auteurs - Les manuscrits sont rendus

R. C. Seine 326.525 B.



NOTRE COUVERTURE

Charles Chaplin et Claire Bloom dans *Limelight (Les Feux de la Rampe)*. Plus grand que jamais, Chaplin en prenant les traits d'un clown a-t-il définitivement abandonné le personnage de Charlot et en faisant mourir Calvero s'est-il tué lui-même ?

Si Charlot ne meure...

par

André Bazin



...« *Mon innocence éclate... mais innocent ou coupable cela ne veut rien dire ; l'essentiel c'est de savoir bien vieillir.* »

Dernière phrase de Michael O'Hara (Orson Welles) dans *The Lady of Shanghaï.*

Limelight est une œuvre beaucoup plus déroutante que *Monsieur Verdoux* dont il suffisait de percer l'unique secret, c'est-à-dire la véritable identité. Un coup d'œil y pouvait suffire. Quand on L'avait reconnu, le reste allait de soi.

Au contraire ce qui dès l'abord désarçonne dans *Limelight* c'est le *démaquillage* de Chaplin. Certes Chaplin n'était pas absent de ses derniers films et sa présence fugitive ou secrète aux côtés de Charlot jouait même un rôle essentiel dans l'efficacité nouvelle du mythe. Aussi bien depuis l'emploi de la pellicule panchromatique, le masque de Charlot n'adhérait-il plus parfaitement au visage de Chaplin. Ou, si l'on veut, adhérait-il trop bien, en sorte que l'on discernait sous le plâtre les imperceptibles rides, les vibrations pathétiques du visage. Plus que le son peut-être c'est la fin du cinéma en noir et blanc purs, qui a décidé de l'évolution de Charlot. L'apparition du gris minait le principe même d'un mythe comme la technique de l'huile, engendrant le clair obscur, substitua un art descriptif et psychologique à l'iconographie méta-

Ci-contre : Calvero, le vieux clown déçu et lamentable...

physique du Moyen Age. Aussi dès *City Lights*, Charlot était déjà devenu la chrysalide de Chaplin. Dans *Le Dictateur*, le doute n'était plus permis et le gros plan final nous faisait assister à la mue bouleversante du masque en son visage. *Monsieur Verdoux* n'aurait peut-être pas été possible sans cette dissociation. Bien que le personnage ne se comprenne que par rapport à Charlot, au mythe dont il est l'image négative, ou si l'on veut, bien que le rôle de *Monsieur Verdoux* soit interprété essentiellement par Chaplin, ce dernier prêtait sa complicité à l'opération comme pour mieux égarer les soupçons.

Quoi qu'il en soit nous avions jusqu'ici deux points de référence solides : le masque de Charlot et le visage de Chaplin. Il est de psychologie élémentaire que les acteurs vieillissent en fonction inverse de leur célébrité. A la limite comme le dit Gloria Swanson dans *Sunset Boulevard* « les étoiles ne vieillissent pas ». Quelques rides estompées par le maquillage, une mèche de cheveux blancs ne compromettaient pas encore dans *Le Dictateur* l'image que nous gardions à travers les photographies d'un Chaplin de trente ou quarante ans. Mais l'illusion n'était plus possible. Le premier film interprété sans maquillage par le grand acteur Charles Spencer Chaplin est aussi précisément le premier où nous ne reconnaissons plus son visage. Je veux dire le premier qui nous contraigne à abandonner le point de repère de l'éternelle maturité de Chaplin.

*
**

C'est la grandeur et l'intelligence de l'œuvre d'avoir osé se fonder précisément sur ce qui d'abord surprend en elle : l'âge de l'acteur. En voilà un en tous cas qui sait vieillir (et autrement qu'en prenant sa retraite !). Mais sans doute n'avait-il pas d'autre issue, dès l'instant qu'il prenait pour sujet la vieillesse, que d'abandonner le style de ses œuvres antérieures pour le réalisme du drame. La vieillesse peut assurément être un thème de comédie ou même de farce mais non pas *sa* vieillesse. Charlot ne pouvant vieillir, ne pouvant même par nature entretenir quelque rapport que ce soit avec le problème de l'âge, il fallait forcément que Chaplin prît le parti de sortir du cercle de la stylisation, d'abandonner le système dramatique auquel toute son œuvre à l'exception de *L'Opinion Publique*) se réfère et qui est celui de la comédie à personnages fixes issue de la Comedia dell'arte.

Mais en abandonnant la stylisation pour le drame réaliste, Chaplin ne peut faire cependant qu'il sorte du même coup de la gravitation de ses mythes. Aussi bien la simple lecture du scénario suffirait-elle à nous y replacer. Certes l'autobiographie n'y est qu'indirecte, elle ne réside que dans la présence des thèmes et non certes dans leur développement dramatique. Chaplin en un sens est tout le contraire de Calvero puisque le monde n'a pas oublié son nom et qu'il est l'époux d'une très jeune femme qui lui a donné trois enfants. Mais comment douter cependant que Chaplin exorcisse à travers la déchéance de Calvero une certaine peur de sa propre vieillesse. Il a tout ce qui manque à Calvero : la gloire, la fortune, l'amour et la santé, sauf la jeunesse ... qui rendrait tout changement de fortune irrémédiable.

Il ne faut pas oublier que *Monsieur Verdoux* a été un lourd échec commercial (350.000 dollars de recettes *brutes* aux U.S.A.) et un cuisant échec critique. Si Chaplin s'est fait le commis voyageur de *Limelight*, c'est peut-être pour d'autres raisons aussi mais certainement parce que la réussite tant morale que commerciale de son film est maintenant pour lui une question vitale.

Ainsi ce drame — on pourrait même dire ce mélodrame si le mot n'avait

pris un sens péjoratif — est par le style (1) en marge de l'œuvre comique de Chaplin, mais à la différence de *L'Opinion Publique* à quoi on penserait alors à le comparer, elle participe tout de même de sa mythologie. Que nous le voulions ou non, plus ou moins consciemment seulement, nous ne pouvons éviter de comparer Calvero dans la vie et sur la scène à Chaplin et à Charlot. D'où vient alors me semble-t-il le trouble où peut légitimement nous plonger une première vision du film. Réaliste, *Limelight* puise une partie de notre émotion dans la comparaison avec des œuvres contradictoires. Comparaison non seulement inévitable mais nécessaire et qui cependant nous égare. En ce sens la création du clown Calvero est géniale. Elle nous contraint à évoquer Charlot et en même temps nous prive de toute ressemblance car rien dans sa silhouette et moins encore dans son genre comique ne permet la confusion. Chaplin s'y est appliqué au contraire comme du reste dans tous les détails de son film — à une reconstitution fidèle et quasi archélogique du music-hall anglais du début du siècle.

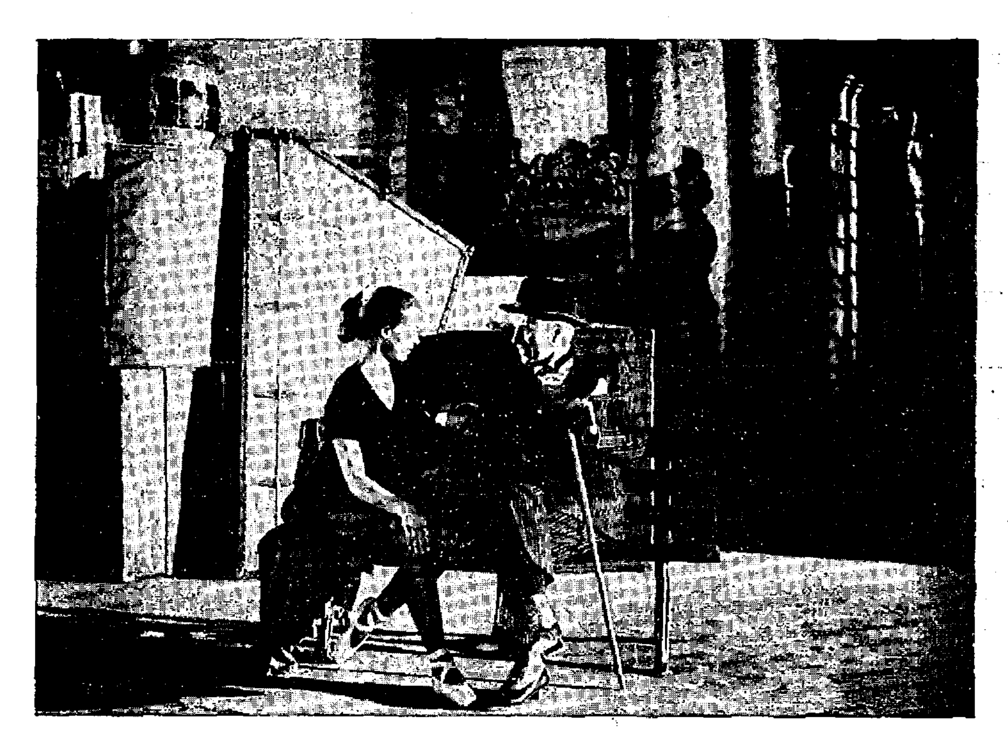
Il me semble que l'essentiel des réserves déférentes et admiratives dont une partie de la critique, sinon, le public, ont déjà fait preuve à l'égard de *Limelight* procèdent plus ou moins consciemment de cette équivoque qui est au principe même du film. Je ne saurais nier de l'avoir ressentie moi-même comme une gêne, mais ce sur quoi je m'interroge encore c'est quant à savoir s'il s'agit pour autant d'une « faiblesse ». A partir d'un certain niveau esthétique et pour une œuvre présentant nécessairement une unité profonde (mettons pour référence celles de Corneille, de Racine, de Shakespeare ou de Molière) la critique des défauts perd son importance et presque sa raison d'être. Il n'est plus de critique que des beautés laquelle n'est plus elle-même qu'une compréhension des nécessités. Deux ou trois générations de professeurs ont fait des réserves sur le récit de Théramène pensant peut-être par ce coin d'ombre donner plus d'éclat aux perfections de Racine. Prudence non seulement dérisoire mais foncièrement fausse. Si les chefs-d'œuvre échappent à leur auteur même, à plus forte raison à la critique. Il me plaît que le spectacle auquel a été convié Chaplin à Paris soit précisément le « Don Juan » de Molière. Poser l'opportunité du récit de Théramène et des digressions dramatiques de Molière, c'est d'abord respecter la part divine de la création, postuler qu'il ne peut pas ne pas y avoir jusque dans ces défauts» quelques nécessités et donc quelqu'harmonie.

Aux beautés autonomes de *Limelight* s'ajoutent plus que ne se retranchent ce que j'appellerais volontiers la beauté de ses défauts qui n'est que la perception de leur fatalité. Ce n'est qu'aux mercenaires de l'art cinématographique et aux artistes mineurs que se peut appliquer une « critique constructive » qui suppose que l'œuvre « aurait pu être différente ». Ce sont les Christian Jaque qui peuvent indifféremment « réussir » ou « rater » *Fanfan la Tulipe* et *Adorables Créatures*. Mais que signifierait une « critique constructive » de l'œuvre de Stroheim ?

Il me semble donc que l'apparent déséquilibre qu'on peut ressentir dans *Limelight* et qui vient de ce porte-à-faux du style sur la mythologie ajoute une dimension pathétique au pathétique du scénario comme la perception de l'identité secrète de Verdoux donnait à sa vie et surtout à sa mort une signification explosive.

L'épisode réaliste, la plongée dans le drame de *Limelight* était sans doute

(1) J'entends ici le mot « style » dans le sens très précis où l'on distingue style tragique et style comique par exemple. Le « drame » se définit au contraire alors par le refus d'un style.



Limelight, Charlie Chaplin et Claire Bloom.

nécessaire pour que Chaplin dépouillât le double mythe de son éternelle jeunesse et de Charlot. Charlot est mort guillotiné sous la fausse identité de Verdoux, la vieillesse de Chaplin est morte à la fin de *Limelight* avec Calvero. Un nouveau Chaplin est né de ce double assassinat, un prodigieux acteur qui a conquis le droit d'avoir le visage d'un vieillard et retrouver celui d'y poser d'autres masques.

J'entends qu'on m'objecte que Chaplin a promis de revenir aux films comiques et à son personnage traditionnel. Justement. C'est pour le pouvoir, qu'il lui fallait cesser de feindre comme Mistinguett d'avoir toujours trente ans. Alors qu'il relance sur le marché ses anciens films, Chaplin ne pouvait que prendre sa retraite ou résoudre la contradiction de ses mythes et de sa vieillesse.

Ce vieil acteur reste nous le savons un mime prodigieux. Gageons qu'il nous surprendra bientôt dans ce qui serait le paradoxal sommet de sa carrière: l'inimitable imitation de Charlot.

André Bazin

●

LIMELIGHT (LES FEUX DE LA RAMPE), film de Charles Chaplin. *Scénario, dialogues :* Charles Chaplin. *Images :* Karl Strauss. *Décors :* Eugène Lourié. *Musique :* Charles Chaplin. *Interprétation :* Charles Chaplin (Calvero), Claire Bloom (Terry), Sydney Chaplin (Neville), André Eglevsky (Arlequin), Melissa Hayden (Colombine), Buster Keaton. *Production :* Charles Chaplin, 1952. *Distribution :* United Artists.

Néo-Réalisme et Phénoménologie

par

Amédée Ayfre

> *« ...la phénoménologie se laisse pratiquer et reconnaître comme manière et comme style... »*
>
> Merleau-Ponty

Le mot de *réalisme* est de ceux qu'il ne faudrait jamais employer sans *déterminatif. Celui de « néo »* appliqué au cinéma réaliste italien d'après-guerre est-il satisfaisant ? Si l'on en juge par l'usage quasi-universel qu'il a obtenu, il faudrait répondre affirmativement. Mais si l'on recense au contraire les innombrables critiques dont il a été l'objet, et de la part des artistes eux-mêmes, si on remarque que tous ceux qui l'emploient ne le font qu'avec des réserves, des guillemets ou des périphrases, bref, avec mauvaise conscience, on serait tenté de chercher autre chose...

Mais cet « autre chose », faut-il le chercher en arrière par réduction à l'une des orientations classées dans l'Histoire de l'Esthétique, ou en avant « au fond de l'inconnu *où* trouver du nouveau » ? Le néo-réalisme a-t-il redécouvert des mondes déjà maintes fois explorés, ou a-t-il inventé son propre chemin ? Autrement dit, faut-il insister sur « réalisme » ou sur « néo » ?

On ne peut répondre à ces questions sans quelques rappels forcément primaires mais qui ne sont peut-être pas que des lieux communs.

★ Réalité et Cinéma. — C'est sans doute à Lumière qu'il faut faire commencer le réalisme cinématographique, lui qui n'avait pas pensé que son invention puisse être autre chose qu'un instrument de reproduction. Mais déjà, le seul fait qu'il plaçait sa caméra à tel endroit, qu'il commençait ou arrêtait son enregistrement à tel moment, qu'il inscrivait le monde en blanc et noir sur une surface plane suffisait à poser nécessairement une infidélité au réel.

L'impossibilité de combler ce hiatus est encore mise en évidence par l'étrange aventure de Dziga Vertov. Il avait compris que le comble du réalisme au cinéma, c'est le documentaire, et donc la nécessité de tourner hors studio, sans acteurs et sans scénario. L'idéal eût été d'installer une camera automatique à un carrefour. Mais de cette extrême limite du réalisme sortirait-il un film ? une œuvre ? ou une collection de photos animées, document de premier ordre peut-être pour l'urbaniste ou le sociologue, mais sans grand intérêt pour l'esthéticien ? Vertov comprend que pour transformer ces photos en film, il faut les monter selon un certain rythme, et l'étude de celui-ci va dès lors prendre chez lui une telle place qu'on va le voir peu à peu se désintéresser de chacun des éléments dont il dispose pour ne retenir qu'une sorte de mouvement symphonique d'ensemble, à la mesure très étudiée, mais où le sujet réel initial n'a plus d'importance. Parti du réalisme le plus brutal, on tombe brusquement dans l'art abstrait. Dialectique significative qui montre l'impasse à laquelle aboutit le documentarisme pur, qui se veut passif et se croit objectivement impersonnel.

C'est pour éviter cette impasse que le courant vériste, au lieu d'aller d'emblée et naïvement au réel, fait un détour du côté du vrai, c'est-à-dire de l'art et de la raison. L'artiste y prend en main l'événement, le reconstruit en pleine conscience pour le rendre vraisemblable, et sachant que les « formes » de son art tendent toujours à amenuiser le contenu de réalité, il a soin d'en accuser les traits, soit en noircissant les ombres — vérisme cérébral noir et toutes ses harmoniques en gris — soit en renforçant les lumières, et c'est alors toutes les nuances du rose, depuis le plus chargé en rouge jusqu'au plus décoloré, de Gremillon à Cloche, en passant par le réalisme socialiste.

★ Néo-réalisme et Phénoménologie. — Où situer le « néo-réalisme » dans ses perspectives ? N'est-il qu'un avatar du vérisme ou a-t-il trouvé une autre voie pour sortir de l'impasse dialectique du documentarisme ? Afin de ne pas raisonner abstraitement, nous allons fonder notre discussion sur un morceau d'anthologie qui nous paraît spécifique du style néo-réaliste, la séquence finale de *Germania, Anno Zero*.

Ce film a plusieurs dimensions : l'une documentaire sur l'état de l'Allemagne après la guerre ; une deuxième psychologique, psychologie sociale sur les méfaits de l'éducation nationale socialiste, psychologie individuelle de l'enfant. Mais c'est ici que commence l'originalité. Car il ne s'agit nullement de psychologie de l'enfant ou de l'adolescent, telle qu'il en existe déjà beaucoup au cinéma. Il s'agit de bien autre chose, très exactement de la description concrète de l'attitude humaine globale d'un enfant dans une situation donnée. Pas d'introspection, pas de dialogue intérieur ou même le plus souvent extérieur, pas de jeux de physionomie. Mais pas non plus de psychologie du comportement au sens béhaviouriste du mot. Il s'agit de bien autre chose que de chaînes de réflexes. Il s'agit d'une attitude humaine globale saisie d'une façon très « neutre » par la camera. Pour se rendre compte de ce qu'il y a d'absolument original dans ce procédé, il suffit par exemple de prendre conscience que l'enfant à aucun moment ne donne l'impression de « jouer », d'être acteur. On ne saurait dire qu'il a bien ou mal joué. Il



Roberto Rossellini, *Germania Anno Zero* (1947).

est hors de la catégorie du jeu. De même, le spectateur est à son égard hors des catégories de la sympathie ou de l'antipathie. Cet enfant a simplement vécu, il a simplement existé devant nous et la camera l'a surpris dans cette « existence ». Voyez au contraire le petit Kucci de *Quelque Part en Europe*, l'adolescent des *Dernières Vacances*, ou le plus souvent *Le Garçon Sauvage :* ils « jouent bien », c'est-à-dire qu'ils traduisent avec une rare perfection les sentiments que le réalisateur a supposé qu'ils devaient éprouver. Ici, à quels sentiments peut bien correspondre l'attitude de l'enfant? regrets? remords? désespoir? stupeur ? Aucune de ces étiquettes ne nous satisfait, pas plus que leurs combinaisons. C'est qu'il s'agit ici d'attitude humaine globale, disons d'attitude existentielle. C'est tout l'être de l'enfant qui est ici en jeu, et c'est pour cela qu'il ne joue pas.

Si tout ceci est exact, si nous sommes au-delà de la psychologie, il est normal que nous débouchions quelque part du côté de l'éthique ou de la métaphysique. Et il n'est pas nécessaire pour cela de faire de Rossellini un philosophe, il suffit qu'il soit un homme et qu'il ait décrit dans sa globalité une attitude humaine. Nécessairement, un sens total de l'existence doit s'en dégager. Mais non pas sous la forme d'une thèse que le film serait chargé de démontrer ou au moins de montrer et qui serait préalable à la conception du film lui-même — pour employer une formule passée dans le domaine public, ou l'essence précèderait l'existence — ici au contraire le « sens » fait partie intégrante de l'attitude concrète dont il s'agit. D'où son ambiguïté. Pour les uns, c'est ici le désordre économique d'une société décadente qui



Roberto Rossellini, *Païsa* (1946).

s'est cristallisé dans cet enfant et l'a fait mourir. Pour les autres ce sera la polarisation en lui de tout l'absurde, de tout le « louche » d'un monde où l'on est « de trop ». Pour d'autres enfin, ce sera le témoignage d'un monde où l'immense amour de Dieu n'arrive pas à trouver passage à travers le jeu sanglant et triste des passions humaines, sinon sous la forme d'une figure agenouillée au-dessus d'un enfant mort. Rossellini, lui, ne décide pas. Il pose une interrogation. A propos d'une attitude existentielle, il met en avant le mystère de l'existence.

On voit tout ce qui dans cette attitude diffère à la fois du vérisme et du documentarisme. L'aspect documentaire n'y prétend jamais à une certaine « objectivité » passive, la présentation « neutre » ne veut jamais dire froideur et impersonnalité. Il y a de la conscience, de la subjectivité, s'il n'y a pas de Raison et de thèse. Il y a de la polémique sociale s'il n'y a pas de propagande. Mais surtout tous ces éléments objectifs, subjectifs, sociaux, etc... n'y sont jamais analysés comme tels; ils sont pris dans un bloc évènementiel, avec tout son grouillement inextricable, bloc de durée autant que de volume, qui ne nous fait grâce ni d'une seconde, ni d'un geste. Aussi devant ce Tout l'attitude du spectateur doit-elle radicalement changer. Regarder devient un acte; puisque tout est ici en question, il faut répondre, il faut agir. C'est un appel à la liberté.

Mais n'est-il pas frappant de constater que cette façon pour le réalisateur de nous mettre face à un événement humain considéré globalement, en s'abstenant de le morceler et de l'analyser, mais en en faisant simplement le tour, en le décrivant concrètement et en opérant

de telle sorte que dans le spectacle même cesse la conscience du spectacle dans le « jeu », la conscience du « jeu », autrement dit en accordant en tout un primat à l'existence sur l'essence, n'est-il pas frappant de constater que cette méthode se rapproche étrangement de ce que les philosophes appellent description phénoménologique.

Sans doute cette méthode a été entendue avec des nuances différentes selon les doctrines qui lui ont été adjointes, mais à prendre les choses d'assez loin, comme il est permis à un artiste qui n'est pas un technicien de la pensée de le faire, on ne peut nier que Rossellini — et quelques autres avec lui — n'ait tenté comme Husserl d'aller « Zu den Sachen selbst », aux choses elles-mêmes, pour leur demander ce qu'elles manifestent elles-mêmes de par elles-mêmes.

Il y a surtout cette façon de prendre le contre-pied de l'analyse, de mettre fin à une vision cloisonnée de l'homme et du monde, de cesser de fouiller subtilement des « caractères » ou des « milieux », de mettre tout cela d'une certaine manière entre parenthèses, en essayant une appréhension totale, successivement totale, à la façon d'un être dans le temps, d'événements humains concrets dans lesquels est co-présent le mystère entier de l'Univers. Autrement dit à la clarté de la construction se substitue le mystère de l'être.

Un tel renversement de perspective est peut-être nouveau au cinéma il ne l'est nullement pour d'autres domaines de l'art en particulier celui du roman, et cela bien avant que des philosophes contemporains adoptent ce mode d'expression ou en fassent la théorie (1).

Ne s'agit-il donc pas dans l'un et l'autre cas d' « essais d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse psychologique et aux explications causales que le savant, l'historien ou le sociologue peuvent en fournir... », d'une sorte d' « étude descriptive d'un ensemble de phénomènes tels qu'ils se manifestent dans le temps ou l'espace, par opposition soit aux lois abstraites et fixes de ces phénomènes, soit à des réalités transcendantes dont ils seraient la manifestation, soit à la critique normative de leur légitimité » ? Or c'est exactement la définition que d'une part Merleau-Ponty et d'autre part « Le Vocabulaire de la Philosophie » de Lalande donnent de la phénomènologie. On pourra évidemment contester le mot « étude » mais ce sera sans doute le seul. Cela suffira d'ailleurs pour refuser aux œuvres de Rossellini ou de Dos Passos le caractère de recherche de philosophie technique, ce à quoi elles n'ont jamais prétendu, mais cela ne donnera peut-être pas le droit de refuser à l'orientation esthé-

---

(1) Dans le numéro d'ESPRIT de janvier 1948, Bazin notait que le réalisme italien n'était pas autre chose que l'équivalent cinématographique du roman américain, ce qui l'amenait à contester en ce sens l'*influence notée par* Claude-Edmonde Magny du cinéma sur le roman. C'est le cinéma, concluait-il, qui était vingt ans en retard. N'est-ce pas depuis longtemps aussi que la peinture exige du spectateur un rôle de plus en plus actif ?

On se rappelle d'autre part le rôle que Sartre dans « Qu'est-ce que la littérature ? » (1947) attribue à la torture en tant que créatrice de situations extrêmes pour expliquer le renversement que sa génération apporte à la technique romanesque. Ne faudrait-il pas évoquer à ce propos la séquence tant critiquée de la torture dans le plus célèbre des films néo-réalistes : *Rome, Ville Ouverte* (1945) ?



Une scène de travail de Stromboli (1949). On reconnaît Ingrid Bergman (à droite) et Rossellini (assis au centre).

tique qu'elles représentent un titre plus précis que celui de « néo-réalisme », celui par exemple de réalisme phénoménologique (1).

★ L'ART DANS LE RÉALISME PHÉNOMÉNOLOGIQUE. — A condition toutefois qu'il s'agisse bien là d'une orientation esthétique. Le refus du « style » inhérent au réalisme phénoménologique n'est-il pas, en effet, l'aveu d'une volonté de se situer hors du domaine de l'art ? Mais ne raisonnons pas à vide. Partons d'une œuvre singulière, *Ladri di Bicyclette* de Vittorio De Sica.

Cet homme à la recherche de son vélo n'est pas seulement un ouvrier, un homme qui aime son fils, qui désespéré tente de voler une autre machine et qui finalement représente la détresse du prolétariat réduit à se voler ses instruments de travail. Il est tout cela et une foule d'autres choses encore, indéfiniment analysables, justement parce que, d'abord *il est* et pas isolément, mais avec tout un bloc de réalité autour de lui, et dans ce bloc des traces de la présence de l'univers : les copains, l'église, les séminaristes allemands, Rita Hayworth sur son affiche, et tout cela ne constitue pas seulement un décor, mais « existe » presque sur le même plan.

---

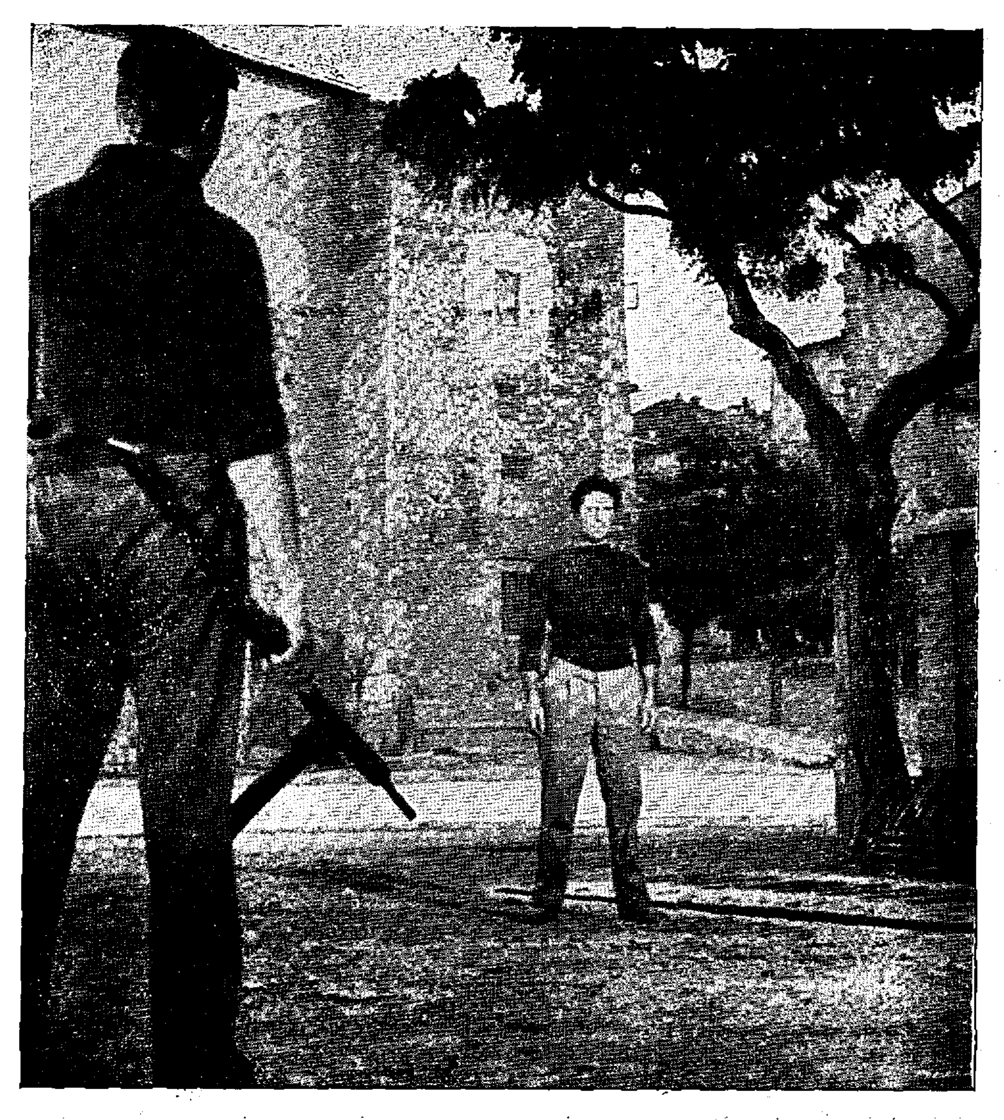
(1) On a proposé « naturalisme métaphysique » (Gaëtan Picon, LA TABLE RONDE) ou « problématicisme » (Ugo Spirito, BIANCO E NERO, juillet 1948), mots qui ne nous paraissent pas assez souligner la parenté avec une philosophie dont Bréhier a pu dire (à Merleau-Ponty, BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHILOSOPHIE, octobre 1947) qu'elle aboutirait au roman ou à la peinture — il n'avait pas pensé au cinéma —. Les philosophes usant de méthode phénoménologique seraient les derniers à protester contre ce vocable, eux pour qui « une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de profondeur qu'un traité de philosophie ». (Merleau-Ponty, « Phénoménologie de la Perception », p. XVI).

Refus du choix, mais l'art n'est-il pas choix ?... Si, mais essentiellement choix de moyens. Et les moyens sont ici extrêmement rigoureux. Car il faut bien se rendre compte que nous sommes devant une œuvre dont le réalisme même ne peut que résulter de l'emploi d'artifices, d'autant plus subtils et conscients qu'on voudra la spontanéité plus grande. Le réalisme phénoménologique résulte lui aussi, comme la méthode dont il s'inspire mais dans un sens assez différent, d'une sorte de mise entre parenthèses, « d'époché » — Ce qui est à l'intérieur des parenthèses, c'est l'œuvre, ce fragment d'univers devant lequel le spectateur aura justement l'impression de n'être pas au spctacle, même pas à un spectacle réaliste. Mais en dehors des parenthèses, il y a cette sorte de moi transcendant qui est l'auteur et qui, lui, sait tout le travail d'art que lui a coûté la réalisation de cette impression de réalité, de cette impression qu'aura le public, que lui, l'auteur, n'a jamais mis les pieds à l'intérieur des parenthèses. Ne faut-il pas infiniment d'art pour organiser un récit, monter une mise en scène, diriger des acteurs, en donnant finalement l'impression qu'il n'y a ni récit, ni mise en scène, ni acteurs? Autrement dit, nous avons affaire ici encore à un réalisme second, synthèse du documentarisme et du vérisme. Avec celui-ci on reconnaît que l'idéal du premier ne peut être atteint sans un détour, mais avec celui-là on ne croit pas que ce détour doive consister en une stylisation de l'événement. L'illusion esthétique parfaite de la réalité ne peut résulter que d'une ascèse prodigieuse des moyens, où il y a en fin de compte plus d'art que dans tous les expressionnismes ou les constructivismes.

Ascèse d'abord du scénario. Il ne s'agit plus seulement d'un scénario bien construit, selon une impeccable logique dramatique, avec des contrepoints psychologiques subtils. Ce n'est pas d'architecture qu'il s'agit, c'est d'existence. Si en quelque domaine l'artiste mérite le nom divin de créateur, c'est bien ici. Aussi pour cela n'est-il presque jamais seul. Les équipes de scénaristes italiens sont célèbres. On a voulu n'y voir que souci publicitaire, mais il y a plus profond, ce sentiment de l'infinie richesse de l'être qu'un homme seul ne pourrait jamais parvenir à évoquer. Zavattini et De Sica ont travaillé pendant des mois le scénario de *Ladri di Bicyclette* pour finir par faire croire qu'il n'y en avait pas.

Cette ascèse du scénario se complète par une ascèse de la mise en scène et une ascèse des acteurs (qu'André Bazin a admirablement analysées dans son article d'Esprit de novembre 1949), et qui nécessitent toujours des suppléments d'artifices pour faire par exemple que dans les tournages en extérieur, l'introduction d'une caméra et sa manipulation n'entraînent aucune perturbation apparente, ou pour que l'ouvrier et son fils ne tiennent pas plus un rôle que leur vélo. Dans le réalisme phénoménologique, l'art se pose donc dans l'acte même par lequel il cherche à se détruire. Mais de cela, il est parfaitement conscient, et il en fait la charte même de sa légitimité esthétique. En même temps que sa *définition*, si l'on ajoute que chez lui tout est tourné à produire une densité d'être, qui est, selon un mot plus vieux que Sartre, la seule vraie mesure de la beauté.

C'est pourquoi on ne pourra pas objecter à ces vues le cas de toute



Curzio Malaparte, *Il Cristo Proibito* (1950) : Philippe Lemaire et Raf Vallone.

une catégorie de films néo-réalistes où les soucis formels paraissent évidents et dont le type le plus parfait serait *La Terra Trema*. S'ils sont authentiquement phénoménologiques, et c'est au moins le cas, croyons-nous, de ce dernier, ils ne s'expliquent pas seulement comme *Il Cristo Proibito* par la conjonction avec le courant néo-réaliste de la grande tradition italienne du grandiose, de l'opéra et du baroque. Leur beauté est, en effet, ici encore moins fonction de leur plastique que de leur densité d'être. C'est la tactilité de leur matière, la lourdeur de leur pâte humaine qui est l'essence même de leur forme, ou plus

exactement c'est une géniale conjonction des deux éléments qu'il faut reconnaître, une véritable *intentionalité réciproque*. On a dit qu'une affiche ne devait pas être trop belle, sinon le passant ne la traversait pas pour aller à l'objet. Ce n'est pas absolument exact. A côté de la neutralité plastique, il y a place pour un art translucide, pour une beauté instrumentale qui est plénitude en même temps que transparence. Comme ces figures qui peuvent être vues à volonté en creux *ou* en relief, un tableau de Vermeer peut être à volonté une dentellière appliquée devant sa fenêtre, ou un savant *chromatisme* bleu, gris d'argent, jaune citron très pâle, rayonnant d'une matière pulpeuse et veloutée, presque *charnelle*. La même expérience est possible avec les authentiques pêcheurs siciliens de Visconti; la gloire — presque au sens théologique du mot —, dont il les enveloppe, ne les voile pas, elle est ce qui permet de les voir. Que nous soyons ici sur un terrain dangereux, je le veux bien, et la plupart des autres œuvres ainsi orientées n'ont pas su dépasser toute complaisance, mais ici au *moins on ne* peut pas ne pas reconnaître à cette plastique une sorte d'humilité ontologique qui serait au neutralisme *volontaire* de *Ladri di Bicyclette* ce que la mystique est à l'ascèse.

★ La réalité humaine et son sens. — La forme parfaite pour le réalisme phénoménologique d'une des quelconques esthétiques auxquelles il s'oppose est la pièce à thèse, ou ce qui en est la forme affaiblie, à thèmes, caractérisés toujours par une certaine transcendance à l'œuvre, une certaine finalité extrinsèque, qui leur *fait toujours* aussi poursuivre l'idéal d'une signification univoque aussi simple que possible. C'est à cette finalité, même subtilement entendue, que s'oppose le réalisme phénoménologique par sa volonté de ne pas toucher aux *événements*, de ne pas les pénétrer artificiellement d'idées ou de passions. Mais cette globalité de l'événement comporte en même temps que sa réalité spatio-temporelle une relation à la conscience humaine qui fait partie de sa nature même, et qui est sa « signification », son « *sens* ». Et ce « sens », parce qu'il ne peut être déchiffré que par une conscience et parce qu'il n'est jamais une *finalité rigide*, la conscience pourra toujours l'interpréter, le colorer selon ses normes propres, ses théories, sa Weltanschaung, exactement comme elle le fait de l'univers réel lui-même. Il en résulte une ambiguité fondamentale.

A condition toutefois qu'on ait su conserver à l'événement une globalité parfaite. Dans la moindre mesure où il aurait subi un traitement quelconque, par lequel l'auteur aurait tendu à expliciter l'interprétation personnelle qu'il donne à son sens *intrinsèque*, tout le jeu est faussé. On retombe dans la thèse. On voit par là combien sont peu phénoménologiques des films qui se veulent aussi existentialistes que *Les Jeux sont Faits*, ou *Les Mains Sales*. Sartre, de toute évidence, y est parti de thèmes — sinon de thèses — à traiter, et non comme il approuve Kafka de l'avoir fait, d'une situation unitaire, d'un événement global. Ce n'est pas seulement sous l'analyse du critique que tout cela fond en problèmes, c'est l'auteur qui est parti de ces problèmes pour les incarner. Mais pour faire le contraire, il eut fallu peut-être ne pas être philosophe, *il eut fallu avoir le génie* de Zavattini... ou de Pagliero.

Le film de ce dernier *Un Homme Marche dans la Ville* apporte en effet une illustration remarquable à tout ce que nous venons de dire du réalisme phénoménologique en même temps que quelques compléments précieux. Lui aussi décrit minutieusement une situation humaine globale avec tous les grands et petits événements qui s'y rencontrent. Il n'y a pas des personnages privilégiés et d'autres qui ne seraient que des comparses. Tous sont également là : le gros Brésilien autant que l'assassin présumé et que le bistro du coin. Des vies se déroulent côte à côte, s'engrènent parfois, puis se quittent. La fin n'en est pas une, on sent que tout pourrait continuer. Et lorsque sous l'œil du critique des thèmes surgissent, c'est de la pulpe même des choses, au point que les expliciter c'est déjà les trahir. Puisqu'ils y sont pourtant il faut bien parler du thème du malentendu : le soi-disant assassin est innocent; de celui de l'absurde : on tue quelqu'un sans le vouloir en croyant s'adresser à un autre; celui de la solitude grégaire : aucune communication authentique avec autrui, ni dans l'amour ni dans la haine. L'amour n'est que contact d'épidermes. Celui du « de trop » l'enfant d'abord que l'on fait sortir constamment dans la rue pour s'en débarrasser. Mais les adultes ont eux aussi la nausée de l'existence et sont partiellement étrangers à eux-mêmes. Ils sont tous des êtres-pour-la-mort : l'ouvrier qui a une « sale gueule », une « gueule de croque-mort », lui dit-on plusieurs fois, ne trouve aucun emploi et finit par être ridiculement tué. La femme qui ne trouve aucun amour et se suicide au gaz. Le nègre qui meurt tuberculeux tué par ses conditions de travail. « Tous les hommes sont mortels » et aucune mort n'est ici « naturelle ». Aucun de ces êtres n'échappe à sa situation et on sent bien, à la fin, que le bateau qui s'en va n'est pas une évasion vers les « îles fortunées », mais que le véritable assassin et le soi-disant tel, partent tous deux vers une nouvelle situation qui sera semblable à la première. Ils sont « en sursis ». Ils n'auront jamais fini de se dépêtrer d'une situation qui coagulera sans cesse autour d'eux.

Et la plastique « colle » aussi étrangement autour de ces êtres. Un mot la résume : c'est un film « mat ». La lumière y a quelque chose de dur, de non rayonnant, de non atmosphérique, mais de cassant, d'anguleux, de brutal; l'image la plus saisissante, celle du blessé sur la civière montant la paroi abrupte qui domine le quai est une métaphore existentielle d'une rigueur et d'une puissance peu communes : celle du « mur » derrière lequel il n'y a que le néant et la mort. Ce mur n'est pas là pour « symboliser » la facticité de l'existence, ou pour provoquer une angoisse devant cette facticité, il « est » l'existence même se figeant en facticité, devenant chose et ayant des choses la permanence froide, la dureté aveugle. Rien sur lui des brumes du Havre de Carné, ni la lumière rayonnante des films italiens, qui, chacune en leur genre, évoquaient des horizons extra-humains. Il est l'écran d'acier qui bouche ces horizons, le mur qui assure le huis-clos de la prison humaine, celle où nous sommes condamnés à la liberté. L'absence totale de musique, le bruitage lourd, lancinant, souligne encore cet aspect et empêche tout effet évocatoire.

C'est donc une signification existentialiste ou plus précisément sartrienne que Pagliero nous oblige à donner aux événements qu'il décrit



Luchino Visconti, *La Terra Trema* (1946).

phénoménologiquement. Mais parce qu'il le fait avec un tout autre sens des exigences de l'œuvre, avec un tout autre respect du concret et de la méthode, les compléments qu'il peut apporter à nos analyses précédentes sont autrement précieux que ceux des œuvres cinématographiques de Sartre lui-même. Puisque, sans coup de force apparent dans le bloc événementiel, il aboutit à nous imposer une vision aussi nettement orientée du monde et de l'homme, il faut bien que Heidegger ait raison contre Husserl quand il affirme qu'une description de l'existence confirme toujours et nécessairement l'idée que l'on s'en fait, puisque cette idée est déjà un élément, un mode et un facteur de cette existence même. C'est donc peut-être un peu trop hâtivement que nous semblions féliciter tout à l'heure Rossellini, De Sica et Zavattini de leur réserve et de la liberté d'interprétation qu'ils nous *laissaient*. Si leur monde semblait moins marqué par leur vision; c'est sans doute qu'ils hésitaient encore dans leur choix, ou plutôt c'est que leur choix se situait à un tout autre niveau à la hauteur duquel ne pouvait se vérifier le mot de Gabriel Marcel : « Toute existence non référée au transcendant dégé-

nère en facticité ». Il est donc vain de discuter les captivantes descriptions de Pagliero, il suffit de se placer à une autre lumière.

★ RÉALISME PHÉNOMÉNOLOGIQUE ET SENS CATHOLIQUE DE LA GRACE. — Celle peut-être que nous offre *Cielo sulla Palude*. Comme tous les autres films de l'école, il constitue un bloc à la fois social, psychologique et éthique. On peut n'y voir qu'un documentaire sur les Marais Pontins, car c'est profondément intégrée à la terre, à l'eau et au ciel que l'on nous présente la famille Goretti. Mais peu à peu l'attention se concentre sur l'attitude réciproque d'Alexandre et de la jeune Maria. Concentration qui n'opère d'ailleurs aucune coupure avec le reste de l'événement. Toute la vie d'une ferme des Marais Pontins continue à se dérouler en même temps que l'attitude d'Alexandre se précise, laisse voir sa véritable nature, une obsession sexuelle irrésistible qui finit par amener plusieurs tentatives de viol, et enfin le crime.

Entre temps, nous assistons à la préparation de la fillette à sa Première Communion, puis à cette cérémonie, avec son déroulement toujours un peu mièvre, surtout dans ces pays de vieilles traditions religieuses. On ne nous avait pas caché d'ailleurs la sincérité, l'attention profonde que Maria avait personnellement accordé à cet acte pas plus que le formalisme très vide qu'il pouvait avoir pour d'autres de ses compagnes. Après le crime, la blessée est soignée à l'hôpital où elle meurt. La foule voit en elle une sainte et prie.

Tels ont été les événements tels on nous les montre, sans qu'aucune pression soit faite pour orienter l'interprétation qu'on en doit donner. Si l'on apprend à la sortie du cinéma que cette fille a été canonisée, on pourra trouver cela parfaitement absurde. La table personnelle des valeurs n'a pas eu à être changée pour que l'on se soit intéressé aux événements.

Mais pour le croyant l'interprétation religieuse à donner à leur sens intrinsèque ne fera pas difficulté. L'ambiguité même de ce sens lui est un sûr critère d'authenticité. Il craindrait plutôt le côté illusoire de visions extérieures ou d'appels intérieurs, mais là où toutes les choses restent si profondément marquées de solidité humaine sont si peu fantastiques, il ne voit aucune difficulté à y reconnaître le doigt de Dieu. Là où tout est naturellement explicable, il reste encore la place pour une réalité transcendante au déroulement normal des déterminismes, et c'est là un critère de cette transcendance même.

Autrement dit, l'ambiguité est le mode d'existence du Mystère, celui qui sauvegarde la liberté. Quoiqu'il en soit des apparences contraires, un chrétien ne fera aucune difficulté à reconnaître que l'on est ici, du point de vue de la mystique, à un niveau et à une qualité au moins égaux sinon supérieurs à ceux des mondes de Bresson.

Car si la psychologie proprement dite y est infiniment moins fouillée, la grâce n'y est pas plus cachée et les ambiguités n'y sont pas au fond plus grandes, puisqu'il est de la nature même de la grâce d'être cachée et ambiguë, parce qu'elle n'est pas autre chose que la face humaine du Mystère transcendant de Dieu.

Tels sont, nous semble-t-il, les possibilités et les risques du réalisme phénoménologique en matière d'évocation religieuse. Mais le



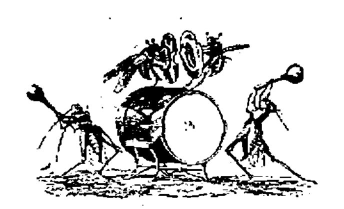
Marcello Pagliero, *Un Homme Marche dans la Ville* (1950) : André Valmy et Jean-Pierre Kerien.

risque le plus grave serait certainement de vouloir être plus soucieux des intérêts de Dieu qu'il ne l'est lui-même, en voulant orienter de force, contraindre à lire dans les événements une signification qui n'est accessible qu'à qui la découvre librement.

★

L'éventail des significations accessibles au réalisme phénoménologique est donc aussi large que la réalité humaine elle-même. Il n'en récuse aucune a priori, pourvu qu'elles restent de l'ordre de la question, plus que de la solution, car s'il sait, avec Jean Wahl, que les problèmes valent par eux-mêmes il peut croire avec Pascal qu'on ne les résout qu'en en sortant et que le mur de la prison humaine reste ouvert vers le haut.

Amédée Ayfre



LETTRE DE LONDRES

par

Gavin Lambert

Londres, Novembre 1952.

I. LIMELIGHT.

Ayant à me prononcer sur *Limelight* avant que la plupart de mes confrères ne l'aient fait, je ne peux préjuger du futur accueil de la critique; il me semble toutefois qu'il sera, dans l'ensemble, plutôt réservé. Un respect légèrement de commande risque fort de constituer la note dominante. Mon opinion, confirmée par une seconde vision, est des plus enthousiastes : c'est l'égal des plus grandes œuvres de Chaplin et il demeurera comme l'un des films les plus tendres et les plus puissants qui aient jamais été réalisés.

Une semaine avant la première, lorsque Chaplin rencontra les critiques londoniens au cours d'une réception, il paraissait quelque peu inquiet sur la façon dont ils allaient juger *Limelight*. Il leur demanda d'oublier en cette occasion l'image de Charlot et — comme s'il s'adressait à des enfants — leur promit une comédie pour la prochaine fois. « L'affirmation de l'âge et la négation de la jeunesse » dont parla Chaplin à propos des rapports entre le vieux clown Calvero et la jeune ballerine Thérésa, l'admirable façon dont l'évolution de ces rapports est décrite, la lente et subtile naissance de l'amour, les oppositions jeunesse-vieillesse, succès-insuccès, forment le noyau dramatique du film. A l'intérieur même de l'histoire, la comédie ne va pas au-delà d'une certaine ironie grave, d'un humour amer; le burlesque est limité à trois numéros de Calvero sur une scène de music-hall. A ce point de vue il y a plus d'unité que dans *Monsieur Verdoux* où la farce débouche sur la satyre et la sèche violence sur le plus extrême sentiment sans solution de continuité. Au contraire ici le ton est donné dès le début et, à part les trois « divertissements », maintenu audacieusement de bout en bout.

Le personnage de Calvero — comédien qui ne croit plus à ses dons d'amuseur et qui aspire à « une sorte de dignité » qui fait qu'il lui est « très difficile d'être drôle », qui a eu cinq femmes et encore plus de chagrins — est presque autobiographique. C'est un portrait riche, complexe, captivant et son interprétation par Chaplin est inoubliable. Claire Bloom dans le rôle de la jeune fille a, en plus de la beauté, une distinction et une intelligence qui manquaient aux dernières héroïnes de Chaplin.

Malgré les avertissements de Chaplin les premières critiques expriment leur surprise : 1°) de l'absence de Charlot; 2°) du fait que le film n'est pas une comédie (bien que les numéros de Chaplin et spécialement celui avec Buster Keaton soient irrésistibles) mais une sorte de profonde et captivante élégie sur l'innocence et l'expérience.

Et pourtant pourquoi s'étonner ? Dès 1915, dans *Life*, film inachevé, Chaplin montrait déjà son intérêt pour le film « sérieux »; d'autre part l'extraordinaire *Idylle aux champs* et *L'Opinion Publique* ainsi que la mélancolie croissante de tous ses films depuis *Les Lumières de la Ville* indiquaient fortement cette tendance. Il faudrait en finir avec

cette formule absurde : « le clown qui veut jouer Hamlet ». Certains (y compris Hamlet) ont su être les deux et en l'occurence si l'on peut être surpris il faut aussi être reconnaissant.

★

II. LES ETRANGERS TRAVAILLENT, LES ANGLAIS CHERCHENT...

Tout le reste, pour le moment, semble insignifiant. Les studios anglais n'ont rien produit d'extraordinaire ces derniers temps, exception faite du film de Mackendrick, *Mandy*, très inégal mais qui comporte d'excellents passages. Les deux derniers films intéressants que nous avons vu nous viennent de France et d'Amérique. *Casque d'Or* est sur la voie d'un grand succès et a été beaucoup plus apprécié ici qu'en France; quant au *Quiet Man* de John Ford c'est un des rares films qui mette tout le monde d'accord.

Dans nos studios ce sont les étrangers qui fond des choses intéressantes. John Huston a terminé *Moulin-Rouge*, vie de Toulouse-Lautrec, qui je pense, nous vaudra, entre autres, d'intéressants résultats quant à la couleur. Les décors, de Paul Scheriff qui fit ceux d'*Henry V*, sont d'une belle authenticité. La performance de José Ferrer dans le rôle principal s'annonce également comme exceptionnelle. On peut toutefois être sceptique sur l'incarnation de Jane Avril par Zsa Zsa Gabor.

Gene Kelly est en train de tourner le second ballet de son *Invitation à la danse*, film expérimental composé de quatre ballets sans aucun lien entre eux; il est tout à la fois le chorégraphe, le metteur en scène et le danseur de chacun des ballets qui sont répétés durant plusieurs semaines avant le tournage.

Carl Foreman, qui fût longtemps le scénariste attitré de Stanley Kramer (*The Men*,



1921, *The Kid.*



1947, *Monsieur Verdoux.*



1952, *Limelight.* Chaplin redevient bon.

High Noon), s'est installé en Angleterre où il vient de fonder sa propre compagnie de production.

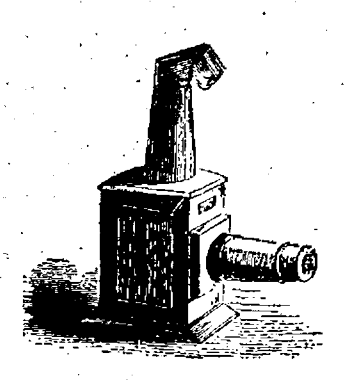
Nos metteurs en scène anglais semblent pour le moment dans la délicate situation de ceux qui sont à la recherche d'un sujet. Les sujets leur apparaissent comme des trésors insaisissables et cachés, existant indépendamment des chercheurs. A ce stade de la recherche on commence à sentir qu'il y a réellement un *malaise* : cherchent partout sauf en eux-même. Pas, toutefois, Robert Hamer qui depuis longtemps désire réaliser *The Shadow and the Peale*. Il s'agit d'un roman dont l'action se situe dans une école de la Jamaïque entre un maître d'école et une fillette de treize ans qui a des troubles sexuels. La difficulté est de trouver un producteur. Carol Reed, après avoir abandonné successivement un roman de Simenon et un mélodrame se passant à Tanger, fait travailler pour lui maintenant, sur un sujet qui nous est inconnu, un scénariste américain assez obscur : Harry Juenitz (auteur des *Aventures de Don Juan* avec Errol Flynn). Alexander Mackendrick n'a pas de projets... si ce n'est de faire d'autres films.

★

III. UN LIVRE SUR EISENSTEIN.

L'événement le plus important, après la projection de *Limelight*, est peut-être la publication de la massive biographie d'Eisenstein de Marie Seaton. C'est un courageux travail qui ne laisse rien dans l'obscurité. Marie Seaton fût une amie intime d'Eisenstein vers 1930 et, comme chacun sait, a monté des fragments de son film mexicain sous le titre *Time in the Sun*. Le livre est plein de détails passionnants, très documentés et son analyse du tempérament d'Eisenstein — elle note ses troubles sexuels, sa passion pour les images pornographiques (il en dessina des centaines et en envoya un lot à Upton Sinclair en quittant Mexico) est mesurée mais franche. Il y a un chapitre remarquable sur son séjour à Hollywood et la description des sujets prometteurs qu'il dut abandonner entre *Que Viva Mexico* et *Alexandre Nevsky* : une comédie *M. M. N.*, *Le Pré de Bejhin*, *Moscou la seconde*. Une très secrète personnalité est étudiée de près et, comme celle de Chaplin qu'il admirait profondément, se révèle essentiellement tragique.

GAVIN LAMBERT



LETTRE DE COLOGNE

par

Pierre Mercier

Cologne, Novembre 1952

Depuis plusieurs années, chaque semaine, je bourlingue par tous les temps dans les rues de Cologne en quête d'un programme cinématographique vraiment sensationnel. J'ai revu le vieux *King-Kong* de Shoedsack avec les fameux animaux préhistoriques de Willis O'Brien...

La grande époque du cinéma allemand (1920-1926) avec les célèbres scénaristes et metteurs en scène tels que Carl Mayer, Robert Wiene, Lulu Pick, Paul Léni, Fritz Lang, Arthur Robinson, Pabst, Joe May... semble définitivement noyée dans la nuit des temps. Aujourd'hui, le public réclame des films capables de le distraire de ses soucis quotidiens.

Marika Rökk triomphe toujours mais de jeunes rivales grignotent sa popularité.

Les parades musicales avec leurs escadrons de jolies filles se succèdent à un rythme désordonné. Les décorateurs recomposent sans trève d'inénarrables palais hindous pour abriter les rocambolesques aventures de quelque illustre maharajah polygame et richissime.

J'ai revu la belle actrice suédoise Zarah Leander dans *La Habanera* et Kristina Soderbaum (l'héroïne de *Jeunesse* et de *La Ville Dorée*) dans *Immensee* et *Opfergang*.

Hildegarde Knef, après un stage à l'académie des Beaux-Arts de Berlin, s'improvise actrice. Grâce à Willy Forst qui la lance définitivement dans *Sunderin* elle acquiert une réputation mondiale.

Le cinéma français jouit d'un incomparable prestige. Il le doit à quelques œuvres d'une valeur artistique indiscutable : *Les Enfants du Paradis, Journal d'un Curé de Campagne, Le Silence est d'Or, Rendez-Vous de Juillet, La Grande Illusion, Orphée, Barbe-Bleue, Dieu a besoin des Hommes, La Symphonie Pastorale, Le Diable au Corps, Manon, Justice est Faite.*

Quatre films médiocres ternissent un peu l'éclat de ce brillant palmarès : *Caroline Chérie, Clochemerle, Boîte de Nuit* et *Une Nuit à Tabarin.*

Le néo-réalisme italien rebute les Allemands. Seuls, les films en possession de solides atouts érotiques — tel *Riz Amer* — glanent par-ci par-là quelques sympathies équivoques.

Les films exotiques connaissent une extraordinaire faveur. L'Afrique, l'Asie, l'Amérique du Sud, l'Océanie surtout provoquent des méditations d'une étrange nostalgie.

Les Mines du Roi Salomon, Kon-Tiki tinrent l'affiche durant de nombreuses semaines.

Mais l'Allemagne refuse absolument de se reconnaître dans les productions du genre *Les Assassins sont parmi Nous, Quelque Part à Berlin, Mariage dans l'Ombre* et *Aux Frontières du Péché* du vétéran Stemmle. A ce sujet les critiques étrangers accumulent les élucubrations les plus extravagantes.

Quelques reprises intéressantes méritent d'être signalées : *Jeunes Filles en Uniforme* de Léontine Sagan avec les deux émouvantes interprètes Dorothéa Wieck et Herta Thiele et *L'Ange Bleu* de Josef Von Sternberg.

Léni Riefenstahl réintégrera bientôt les studios.

Evidemment, le film que je préfère c'es un film expressionniste, d'une éloquence plastique vraiment bouleversante : *Das Ewige Spiel.*

Je souhaite à Frans Cap, l'audacieux metteur en scène, un avenir fécond.

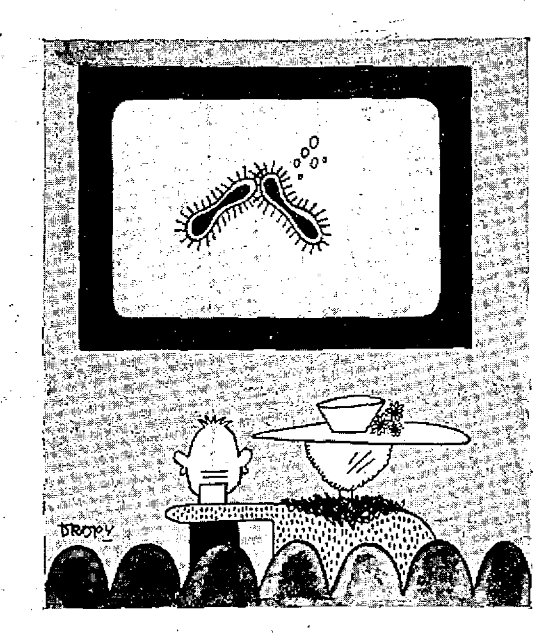
Jadis, des films comme *La Marche au Soleil* ou *Force et Beauté* n'offusquaient personne. Mais ces temps ne sont plus.

Aujourd'hui, l'Allemagne vit dans l'euphorie du régime démocratique.

Impossible pour un artiste d'enregistrer le plus minuscule millimètre de pellicule sans l'agrément d'un nombre astronomique de farouches défenseurs de toutes les libertés. Ces censeurs — puisqu'il faut les appeler par leur nom — dans un élan fraternel vraiment magnanime s'ingénient à concilier toutes les susceptibilités : celles des protestants les plus puritains, des vieilles filles les plus pudibondes, des catholiques les plus orthodoxes, des pères de famille les mieux pensants, etc., etc., etc.

Bien entendu, il reste qu'en théorie le cinéma allemand jouit d'une très large liberté d'expression.

PIERRE MERCIER



Happy End !...

QUEL EST L'AUTEUR DE LA FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES AUTEURS DE FILMS ?

par

Marcel L'Herbier

Louis Chavance est un scénariste remarquable. Je ne l'apprends à personne. Mais je suis heureux, en le rappelant à tous, de me le rappeler d'abord à moi-même.

Les Maîtres des Sujets, ceux qui donnent au cinématographe des thèmes aussi subtils, — et aussi profonds, — que cette féerie réaliste, trop souvent copiée, qui se nomme *La Nuit Fantastique*, ne sont pas si nombreux qu'il faille hésiter à leur rendre, dès que l'occasion s'en présente, un hommage particulier.

Elle se présente et je le fais.

Cela dit, Chavance ne m'en voudra pas de montrer moins d'enthousiasme pour le scénario à tendance historique qu'il vient de publier ici-même (1) à propos d'une certaine, — ou incertaine, — Fédération Internationale des Auteurs de Films.

Sur ce sujet professionnel qui me tient à cœur presque autant qu'un bon sujet de film, j'ai, moi aussi, mon mot à dire. D'ailleurs l'auteur du *Corbeau* ne le conteste pas. Il a même la loyauté de reconnaître que les lettres de créance, introduisant l'organisme qu'il patronne, ne sont pas des lettres anonymes. Mon nom y figure d'après lui en bonne place. Et l'on se doute que ce n'est pas sur ce point que j'entends rectifier Chavance. C'est plutôt sur la façon de présenter l'acte de naissance et la fiche d'identité de « sa » Fédération Internationale que mon historique risque de différer de son scénario.

Il n'est donc pas sans intérêt que les CAHIERS DU CINÉMA rétablissent avec précision la vérité autour d'une de nos plus précieuses institutions professionnelles, — et qu'ils permettent à chacun d'en prendre une idée exacte, avant que l'encre indélibile dont se sert Georges Sadoul pour tracer l'Histoire du Film ne vienne, dans le 78e ou 79e tome de sa somme, fixer à jamais le processus d'une création moins spontanée qu'elle ne paraît sous la plume de Chavance, — et plus dépendante en tous cas des faits et des dates que je transcris objectivement ici, à l'intention d'une postérité relative.

***

Et d'abord contestons l'époque de cette naissance. Non, « le premier grain de la Fédération Internationale des Auteurs de Films » ne fut pas semé, comme l'affirme aveuglément Chavance, au cours d'une veillée des chaumières dont

(1) CAHIERS DU CINÉMA, n° 14, page 17.

il ne sait plus lui-même si elle se situe en 1939 ou en 1946, — et dont il omet de dire quels chasseurs cinéastes elle réunissait autour de son grand feu de tableau de genre !

En fait c'est vingt ans avant cette soirée à la date flottante et aux partenaires fantômes, évoqués entre rêve et réalité par notre scénariste, qu'une première, ou tout au moins une première *sérieuse* tentative se fit jour pour rapprocher les créateurs de films venus de tous les horizons du monde.

C'était *en 1926*, durant le Premier Congrès International de la Cinématographie, tenu à Paris au Palais-Royal sous l'égide de l'Institut de Coopération Intellectuelle, U.N.E.S.C.O. miniature de la Société des Nations d'alors (1). Nommé rapporteur à ce Congrès qui groupait en sa Classe VIII d'illustres confrères venus de partout, je pris l'initiative (bien prématurée je l'avoue) d'un groupement international des cinéastes, — groupement qui devait, selon moi, s'épanouir à un second Congrès prévu pour l'année suivante à Berlin. Les procès-verbaux et un article de Jean Tédesco (souvent cité) confirment *cette initiative d'il y a vingt-six ans*... Par malheur les États-Unis, alors isolationnistes, boudaient impérialement ces tentatives d'organisation européenne du cinématographe. Ils n'avaient pas seulement refusé de participer au Congrès de Paris. Ses délégués officieux, qui y étaient venus en observateurs, le quittèrent en torpilleurs... Et ce deuxième Congrès n'eut jamais lieu !

Ainsi se trouvait bannie du monde des possibles mon idée d'unir *pratiquement les cinéastes autour* de leur Art, de leurs responsabilités et de leurs intérêts. Par la suite, l'Europe des dictatures fit définitivement obstacle à ce beau projet. Il demeura pourtant, pendant les vingt ans qui suivirent, une de mes chimères favorites. Et je n'exagère pas en affirmant qu'on en trouve la trace dans *plusieurs de mes professions de foi* cinématographique (2). Mais autant, sans doute, en emporta le vent, puisque Chavance n'en souffle mot...

Et nous voici venus, chemin faisant, à une date-clé, par où passe la ligne de partage des eaux de l'Histoire. L'histoire que je raconte ici. Cette date est le 1er janvier 1949.

Avant 49, — sur le versant du passé, — l'idée de grouper les cinéastes n'a suscité, on l'a vu, que de modestes courants de sympathie : ceux que Chavance a tirés d'une ombre complice ; ceux que, vingt ans plus tôt, j'avais mis en lumière devant un Congrès sans lendemain.

Mais puisque finalement rien de positif n'a vu le jour, admettons que mes velléités d'avant 49, aussi bien que les rêveries de notre scénariste ou de ces confrères comptent, en bonne justice historique, pour néant.

En fait, c'est donc à partir de 49, et de là seulement, qu'une chronologie valable de *« la naissance et de l'Histoire de la Fédération Internationale des Auteurs de Films »* peut être authentiquement fixée. Mais Chavance, qui honore cette authenticité dans son titre, la trahit dans son texte.

Rétablissons la vérité.

Dès 1949, — exactement le 11 février, — félicitant Frédéric March qui de New-York plaidait pour qu'un film pût, au même titre qu'un livre, recevoir le Prix Nobel de la Paix, je rappelais que ce vœu (3), exprimé par moi au temps des grandes espérances cinématographiques (4), ne deviendrait une réalité

(1) N'oublions pas non plus que Georges Méliès mentionnait sur sa carte de visite : « Président des Congrès Internationaux des Editeurs de Films ». C'était en 1909. Rappelons aussi, avec la modestie convenable, qu'un Congrès International s'est *tenu* à Bruxelles dès 1910, où a été déjà posée la question du droit des auteurs de films (« Intelligence du Cinématographe », page 188).

(2) Notamment dans « Cinématographe et Démocratie » (PARIS-SOIR, 8-10-1926).

(3) LE FILM FRANÇAIS, n° 217 : « Le Cinématographe, la Paix et le Prix Nobel ».

(4) COMŒDIA, 1er octobre 1926 : « Le Prix Nobel du Cinématographe ».

que si tous les cinéastes du monde acceptaient enfin de s'unir. Et je l'expliquais ainsi : « Une véritable solidarité des professionnels, hier impraticable, aujourd'hui imminente, peut seule permettre d'apporter, aux problèmes nouveaux que posent les relations culturelles internationales, des solutions satisfaisantes ».

Et j'ajoutais que la volonté des cinéastes « de se lier entre eux de pays à pays, de se fédérer, de créer en commun cette centrale cinématographique mondiale », dont j'avais évoqué déjà les avantages infinis (1), pouvait seule justifier « la future attribution d'une récompense aussi retentissante et universelle qu'un Prix Nobel ».

En conclusion je précisais que, selon moi, l'U.N.E.S.C.O., — après avoir favorisé la naissance d'un Institut International du Théâtre, d'un Conseil Mondial de la Musique, d'une Fédération des Critiques d'Art, etc..., « ne saurait se désintéresser de la constitution *immédiate* de cette *Fédération Internationale des Auteurs de Films* (*F.I.D.A.F.*) dont j'avais, depuis la Libération, montré à quelques-uns l'inéluctable nécessité ».

Ma vieille idée était de nouveau remise en chemin. Et, expressément formulé, le titre de l'organisme qui la traduirait en faits.

Comme, sauf erreur, je ne vois rien qui, antérieurement, ait été annoncé sous cette forme, j'en déduis que ma proposition d'instituer une « Fédération Internationale des Auteurs de Films » bénéficie d'une priorité certaine. Mais les écrits volent, on le sait. Je n'attache à celui-là, dans la pièce historique que je résume, que la valeur d'un prologue. Et je passe aux actes. Au premier acte.

Dans les derniers jours de février, je vins chez le Président de la Société des Auteurs l'entretenir en premier, comme j'en avais le devoir, du projet que j'avais rendu public et dont l'U.N.E.S.C.O., sur ma proposition, venait d'approuver le principe. Comme ce Président, que nous aimons et estimons sous le nom de Roger-Ferdinand, était aussi, à ce moment, le Président de l'Institut International du Théâtre, je n'eus aucune peine à lui faire admettre qu'un groupement mondial des cinéastes présentait au moins autant d'utilité que son groupement mondial de dramaturges.

Roger-Ferdinand, avec sa clairvoyance coutumière, ne se borna pas à m'approuver. Il m'offrit d'abriter dans la Maison de Beaumarchais les services provisoires de cet organisme. Passons.

Le 22 mars, après avoir consulté M. Douglas Schneider à l'U.N.E.S.C.O. et, à New York, mon ami Jean Benoit-Lévy (alors Directeur du Film Board de l'O.N.U., qui m'accorda son appui total, j'écrivis au Président de l'Association des Auteurs de Films Carlo Rim, pour lui proposer d'étudier avec moi ce projet déjà mûr que je lui désignais en toutes lettres : une Fédération Internationale des Auteurs de Films.

Si les occupations de Carlo Rim ne lui permirent de m'entendre, et d'ailleurs de m'approuver, que trois mois plus tard, si les vacances puis sa fonction au Festival de Cannes nous interdirent tout nouvel entretien, il n'en est pas moins vrai que grâce à Jean Benoît-Lévy, siégeant lui-même au jury du Festival, je pus faire tenir au Président des Auteurs de Films les textes organiques (projet de charte, règlement provisoire, système d'adhésion) que j'avais pris la peine de mettre au point, non sans avoir consulté des confrères anglais, américains et, grâce à Jean George Auriol, italiens. Carlo Rim les discuta, demanda que n'y fussent pas expressément analysés les problèmes du droit d'auteur, les approuva, et un autre mois s'écoula.

---

(1) OPÉRA, 26 novembre 1947.

Enfin le Conseil d'Administration de l'Association des Auteurs de Films décida de m'entendre. Le 20 octobre 1949, je lui exposai, en présence de Jean Benoit-Lévy, les idées générales et particulières qui m'avaient amené à croire qu'une fédération de cinéastes était d'une utilité pressante, notamment pour vivifier un métier qui se dégrade et pour s'opposer sans délai aux menaçantes entreprises de la Fédération Internationale des Producteurs. Faut-il ajouter que Louis Chavance, Secrétaire Général de l'Association, assistait sans élever d'objections à cette audition, probablement convaincante puisque le 27 octobre je recevais de notre Association la lettre dont les termes condamnent incontestablement la version publiée dans les CAHIERS DU CINÉMA et reconnaissent formellement mon initiative, donc ma priorité.

Cette adhésion s'exprime suffisamment dans ce texte :

« Voici la liste des membres qui ont été désignés par votre Conseil d'Admi-
« nistration pour représenter l'Association des Auteurs de Films à la Com-
« mission chargée de la création d'une *Fédération Internationale des Auteurs*
« *de Films* :

MM. Jean Delannoy,
Pierre Bost,
René Cloérec.

Suppléants :
MM. Christian-Jaque,
Pierre Véry,
Georges Van Parys ».

Ce qui veut dire, à moins qu'on ne lise les mots à l'envers, que l'Association des Auteurs de Films s'engageait à collaborer effectivement à la formation de l'organisme dont je lui avais montré les avantages et qu'elle approuvait explicitement le titre que je lui avais donné.

Sur cet engagement et cette approbation qui m'encouragèrent, s'achève le premier acte de ce petit drame professionnel.

***

Le second commence tout naturellement sur mon empressement à battre le rappel des bonnes volontés chez les cinéastes de Rome, Londres, Hollywood, Paris, — à traduire (avec l'aide de Nino Frank), à faire traduire par l'U.N.E.S.C.O., à discuter, à diffuser les documents de base. Finalement, le 7 janvier 1950 se tient la première séance de la commission provisoire de notre Fédération Internationale où siègent les délégués de l'Association des Auteurs de Films. Je pouvais croire que cette séance serait décisive. Je ne m'étais pas trompé. Elle le fut en effet. Mais dans un sens tout opposé à ma prévision. Et je cherche, encore aujourd'hui, les raisons de cette opposition.

Avions-nous trop bien travaillé ? Ou trop vite ? Certaines susceptibilités en avaient-elles été froissées ? Certaines inquiétudes éveillées ? Ou certaines rivalités démasquées ? Comment le dire ! Mais ce que je sais c'est que le 7 février 1950, un mois jour pour jour après la première réunion de la commission et un an après le début de mes efforts, le Président Carlo Rim accueillit sans entrain les progrès que je m'essoufflais à lui rapporter.

Il ne me cacha pas qu'on l'orientait, — et qu'il s'orientait désormais, — vers un groupement mondial de cinéastes qui se ferait, non pas, comme je l'avais conçu, par adhésion libre de *personnalités représentatives* choisies dans chaque pays, — *mais par une affiliation* des *associations cinématographiques* nationales à la Fédération Internationale des *Sociétés* d'Auteurs, dont le Vice-Président était justement Roger-Ferdinand.

Jusqu'à ce jour une telle affiliation m'avait semblé un contre-sens. Et je

la tiens. encore aujourd'hui pour telle. La dite Fédération groupe non des auteurs, mais des sociétés de *perception* de droits d'auteurs. Le droit d'auteur cinématographique n'étant nulle part établi, donc nulle part perçu, il n'existe nulle part de sociétés d'auteurs de films pouvant prétendre s'unir, à égalité organique, avec les sociétés perceptrices des droits théâtraux, littéraires ou musicaux. Mais je compris vite que cet étrange revirement visait moins à favoriser une affiliation prématurée et impraticable (comme Chavance le reconnaîtra lui-même, ici, deux ans plus tard (1), qu'à dresser un barrage contre mon initiative, sous le prétexte avoué d'une méfiance théorique et politique envers l'U.N.E.S.C.O., mais peut-être sous l'influence d'appréhensions plus personnelles.

Comme il était urgent de démontrer les rouages secrets de cette virevolte, je ne m'opposai pas ouvertement à la démarche auprès de la Confédération que Carlo Rim semblait souhaiter ; sous la réserve que cette tentative ne contrariât ni ne retardât mon projet, et avec l'idée que les faits se chargeraient eux-mêmes de départager les deux tendances.

C'est pourquoi, après avoir rappelé à notre Président (2) combien son changement d'attitude m'avait troublé, j'acceptai pour la forme cette action bipartite. C'est donc un débat à double fond que je présidais, le 17 février, rue Ballu, D'une part, on examina les progrès accomplis par mon projet de Fédération et on me couvrit de fleurs superflues. D'autre part, on délégua Carlo Rim et moi auprès de la Confédération Internationale des *Sociétés* d'Auteurs pour y discuter les conditions éventuelles d'une affiliation du cinématographe.

L'accueil que nous y reçumes fut, comme il se devait, exécrable. Le cinématographe qui fond en lui théâtre, littérature, musique et qui ne perçoit pas, s'oppose foncièrement à une Fédération où tout est basé sur la perception, nettement séparée, de droits théâtraux, littéraires et musicaux.

Pour moi, j'en concluais sur l'heure que cet accueil significatif, et d'ailleurs justifié, fermait l'avenir. Il ne nous restait plus qu'à poursuivre, plus rapidement encore, la constitution définitive d'une Fédération Internationale d'Auteurs de Films, patronnée et soutenue par l'U.N.E.S.C.O.

Mais ce ne fut pas l'avis de Carlo Rim, ni sans doute de Chavance. Du moins à ce moment. Et du moins devant la menace de voir aboutir mon projet. Et ce n'est que deux ans plus tard (deux ans perdus) que Chavance me donnera sur ce point raison, comme nous le verrons tout à l'heure.

Donc, en mai 1950, le rideau du deuxième acte va tomber au moment, dramatiquement valable, où Carlo Rim et moi en sommes venus à un désaccord aussi cordial que foncier. Il déclare se méfier plus que jamais de l'U.N.E.S.C.O. qui veut « américaniser » les auteurs (3). Et il entend poursuivre, ou faire poursuivre par Roger-Ferdinand, devant le Congrès de la Fédération des Sociétés d'Auteurs qui se tiendra à Madrid quatre mois plus tard, l'affiliation (chimérique) du cinématographe à la Fédération des Sociétés d'Auteurs; enfin il ne se prive pas de vouloir restreindre les objectifs de mon projet que, pourtant, je n'avais fixés qu'avec l'accord de notre Association, c'est-à-dire le sien.

---

(1) CAHIERS DU CINÉMA, n° 14, page 21 *in fine.*

(2) Par une lettre du 8 février 1950.

(3) Après l'heureux travail accompli par l'U.N.E.S.C.O. depuis deux ans en matière de protection du droit des auteurs, même cinématographiques, et la Convention internationale qu'elle vient de faire signer à Genève le 6 septembre 1952 par trente-cinq nations, il est devenu évident que la méfiance de Carlo Rim manquait autant de solidité que son enthousiasme et celui de Chavance pour la Confédération des Sociétés d'Auteurs. Citons, dans le même sens, une déclaration fort édifiante de Mrs. F.D. Roosevelt (New York 13 octobre) : « L'U.N.E.S.C.O. fait l'objet d'attaques aux Etats-Unis sous prétexte qu'elle est gangrenée et pervertie par les éléments communistes qui y agissent » (!).

De mon côté, voyant grandir les dangers du vide international où nous restons, je crois vital pour notre profession de hâter la constitution de « ma » Fédération.

***

Le troisième acte, — provisoirement le dernier, — est plein de rebondissements, de bruit, de fureur et tout naturellement de gags auxquels notre complaisant scénariste n'est pas étranger.

Au rideau, côté jardin, on découvre l'agitation qui préside aux derniers préparatifs de la constitution de cette Fédération. Et le 3 juillet 1950, je convie à l'U.N.E.S.C.O., pour la conclusion du rêve ébauché il y a 24 ans, une vingtaine de nos confrères : sept scénaristes, dix réalisateurs, quatre compositeurs, et notre conseil juridique Maître Pierre Rivière. L'Association des Auteurs de Films, dont Berthomieu est devenu entre temps le Président, a délégué Carlo Rim et, soulignons-le particulièrement, Louis Chavance. En outre, Claude Autant-Lara, Jean Benoit-Lévy, Raymond Bernard, Christian-Jaque, René Clair, Henri Decoin, Jean Delannoy, Jean Dréville, Roger Fernay, Nino Frank, Jean Grémillon, ont accepté, présents ou représentés, de prendre part à cette « constituante ».

Le débat s'ouvre, s'anime... Aboutira-t-il à un nouveau destin des cinéastes ? L'Histoire le retiendra-t-elle comme leur départ vers l'universalisation de leur idéal ? Hélas non ! Ce bel épisode tournera court. Les réserves formulées d'entrée, au nom de l'Association des Auteurs de Films par ses deux délégués, sont si sérieuses, si fondamentales que toute action *utile*, *constructive*, se trouve interdite par avance à la Fédération qui voulait se créer. A moins qu'elle ne passât outre à ces réserves et s'en tint à ce qui lui avait été accordé *antérieurement*. Mais *c'eut été* alors mettre ses adhérents en opposition avec leur Association. Diviser leur conscience. Bien qu'une majorité dans ce sens dût se dégager d'un vote de principe, je refusai que ce vote eut lieu. Il me sembla que l'union professionnelle devait l'emporter sur tout. Et la séance sera levée sur l'impasse délibérément provoquée par les délégués des Auteurs de Films. Ainsi dix-huit mois d'action aboutissent à consolider le néant.

Mais ce qui se passe au même moment du côté cour accuse encore les étranges aspects du revirement intervenu. L'Association des Auteurs de Fims qui a patronné officiellement d'abord la Fédération que je lui proposais, qui a cédé par la suite à un penchant ambigu pour la Fédération des *Sociétés* d'Auteurs, qui en a été pratiquement écartée, s'est acharnée assez masochistement à désirer qui la repousse.

C'est pourquoi, au lendemain de la séance, tristement historique, de l'U.N.E.S.C.O., le Président Berthomieu, après m'avoir confirmé les réserves de ses délégués, m'écrit avec une *agréable ironie* :

« Je profite de cette circonstance pour vous informer que le Conseil d'Ad-
« ministration des Auteurs de Films continue à manifester la plus grande sym-
« pathie pour les efforts que vous avez entrepris. Mais il estime que le grou-
« pement dont vous avez pris l'initiative, sous l'égide de l'U.N.E.S.C.O., doit
« se limiter essentiellement à des buts culturels, la question du droit d'auteurs
« étant dévolue aux Sociétés de perception (1) et, sur le plan international, à la
« Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs au sein
« de laquelle le Président Roger-Ferdinand se propose de faire voter au pro-

(1) Ce qui veut dire : à la « Dramatique », puisque l'Association des Auteurs de Films n'est pas une Société de perception. Elle avoue ainsi son impuissance à se représenter elle-même sur le plan international où aucune société *de perception* ne peut la représenter valablement.

« chain Congrès de Madrid la création d'une... Fédération Internationale des « Auteurs de Films » (*sic*).

Extraordinaire aveu ! Le Président Berthomieu oublie :

1°) Qu'après entente entre Carlo Rim et Jean Benoit-Lévy à Cannes en septembre 1949, les questions de droit d'auteur ne figurent plus dans les obejctifs immédiats de ma Fédération ;

2°) Que le titre, « Fédération Internationale des Auteurs de Films », appartient à mon initiative ; et qu'en disposer sans mon accord pour d'autres fins constitue ce qu'on pourrait tenir pour une atteinte au droit moral que je possède ;

3°) Qu'à Madrid, il ne saurait être question que de créer une Fédération des *Sociétés* d'Auteurs de Films, et non une Fédération d'Auteurs de Films. Or la première est impossible. Et la seconde est mon projet.

Dès le 20 juillet, je crus utile de faire connaître, non sans humeur, ma réaction devant l'attitude étonnante adoptée par notre Association.

Je rappelais ma priorité, les faits et j'ajoutais :

« Au reste, par quel miracle parviendrait-on à Madrid à fédérer des *Sociétés* « d'Auteurs de Films alors que, nous le savons bien, il n'en existe effectivement « presque nulle part dans le monde. Que prétend-on alors fédérer ? On ne « fédère pas le néant ».

Puis, en conclusion, je tâchais de montrer au Président Berthomieu toutes les conséquences de... cette inconséquence :

« Ce débat mérite d'être mené jusqu'au bout. Des responsabilités prises. « Je suis prêt pour ma part, suivant la tournure que votre examen prendra, ou « à abandonner ce projet qui m'était cher (à plus d'un titre), ou à le poursuivre « et le faire immédiatement profiter des sympathies qu'il a déjà suscitées en « Italie, en Angleterre, aux U.S.A., à l'U.N.E.S.C.O., à l'O.N.U., — et même en « France ».

Si étrange que cela paraisse, aucune réponse ne me fut faite. On préférait que j'abandonne.

Pourtant, — conclusion admirable, — je reçus de l'A.A.F., quatre mois plus tard (13 novembre 1950), cette précision révélatrice :

« Sur une intervention extrêmement brillante du Président Roger-Ferdi- « nand, la Confédération des Sociétés d'Auteurs a approuvé à l'unanimité la « constitution d'une Fédération Internationale *Autonome* des Auteurs de Films ».

Lisons bien : « Fédération d'Auteurs » et non plus de « Sociétés d'Auteurs ». Lisons encore « Autonome », c'est dire qu'on vient de fonder à son affiliation près, la Fédération que j'avais déjà fondée ! Et le faire-part de l'A. A. F. s'achève sur ce gag :

« Le Conseil pense que vous appréciez l'importance de cette décision et, « à cette occasion, il souhaite très vivement que vous nous apportiez votre très « précieux concours en revenant siéger dans son sein pour participer aux « démarches et aux travaux qui vont être menés pour la protection des Auteurs « de Films ». En termes apparemment sérieux le Conseil m'invite donc, le tour étant joué, les places dirigeantes de la future Fédération étant occupées déjà par Carlo Rim (Président) et Louis Chavance (Secrétaire Général), à prêter mon concours en bout de table à l'organisme « autonome » dont on m'a subtilisé l'initiative !

Cette lettre, d'une exquise innocence, porte une signature qui renforce l'effet de détente prévu pour la fin du troisième acte : la signature de Louis Chavance !

Commenter ce qui précède est superflu. Hâtons-nous d'en rire... et courons à l'épilogue de cette interminable farce. Nous le trouverons à la page 21 des CAHIERS DU CINÉMA dans la version romancée de Chavance.

« Un pas décisif fut fait grâce à Roger-Ferdinand au Congrès de Madrid « de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs (octobre 1950.).

« Le premier élan était donné, désormais la Fédération Internationale des « Auteurs de Films était en route ».

Mais après ce rappel d'une victoire délictueuse, voici le grand aveu où s'amorce la moralité tardive de ce mélimélo regrettable.

« Cependant des difficultés techniques *imprévues* (imprévues pour qui ?) se « présentèrent au bureau confédéral le 27 avril 1951 (....) dont la principale « semblait être que la Confédération groupait exclusivement des Sociétés de « perception tandis que l'Association des Auteurs de Films n'était pas Société « de perception mais souhaitait le devenir.

« Comme elle désirait constituer une Fédération Internationale pour faire « un pas de plus dans cette direction, mais comme elle ne pouvait faire ce « pas parce qu'elle n'était pas Société de perception, elle se trouvait enfermée « dans un CERCLE VICIEUX de cauchemar dont on ne peut sortir qu'en « s'éveillant (....). L'Association des Auteurs de Films allait prouver le mou- « vement en marchent (1) et *constituer la Fédération Internationale des Auteurs « de Films par ses propres moyens.* »

« Par ses propres moyens » ? C'est trop dire. En grande partie par les miens, puisqu'elle m'emprunte mon idée, mon mode individuel de recrutement, mon programme de base, les fruits de ma propogande et l'autonomie de mon projet vis-à-vis des Sociétés d'Auteurs. Mais ces emprunts mis à part, l'article de Chavance est un monument de vérité.

Et on ne saurait avouer avec une naïveté plus sympathique que l'on m'a détourné de faire ce que je voulais faire pour faire, à ma place, autre chose; que cette autre chose n'ayant pu se faire, on a fait à peu près ce que je voulais faire ; que l'ayant fait, mais mal fait, on m'a considéré comme coupable de n'avoir pas collaboré *à le mieux faire*. Car voilà la dernière drôlerie de cette évocation. Chavance en vient également à reconnaître que « sa » Fédération, qui devait prouver le mouvement en marchant, ne marche pas trop bien. Il avoue : « Un autre problème plus grave encore restait posé. Nos Associations étaient « pauvres ». Pauvres, elles le sont encore. Elles le seront toujours... C'est pourquoi je voulais leur assurer une assistance matérielle. Et c'est sans doute pour y avoir renoncé que la Fédération de Chavance, deux ans après sa naissance, n'a pas pu réunir encore, malgré la Présidence de Carlo Rim, les plus notoires réalisateurs du monde ; et qu'elle n'est pas parvenue davantage à entreprendre la vaste et coûteuse action internationale qui, seule, pourrait rétablir, et la dignité compromise de notre profession, et la qualité souvent menacée de l'Art du film.

***

En résumé, ce que j'avais prévu il y a plus de trois ans n'a pas manqué de se vérifier : 1°) Une Fédération Internationale des Auteurs de Films ne peut pas fonctionner à l'aise, vu l'état actuel de l'exploitation des films, dans une Confédération de Sociétés de perception. 2°) Une Fédération Internationale des Auteurs de Films ne peut se constituer que par le recrutement individuel de personnalités agissantes et représentatives. 3°) Une Fédération Internationale des Auteurs de Films ne peut vivre et aboutir qu'avec le puissant secours matériel, ou de

(1) En volant plutôt.

l'U.N.E.S.C.O., ou de quelque mécène d'ailleurs introuvable, car partout les créateurs sont pauvres si les sociétés de perception sont riches. Ces trois vérités mettent le point final à une trop longue rétrospective. Parce que j'ai posé en titre un problème de droit moral, que l'on n'aille pas croire que je m'illusionne sur son importance. Il reste, de toute évidence, secondaire et rien de ce qui concerne fondamentalement le sort des cinéastes n'en serait, pour autant, résolu. Ce qui compte, à leurs yeux comme aux miens, ce n'est pas ce qui a manqué d'être. Pas davantage ce qui aurait *dû* être. C'est uniquement ce qui SERA.

Peu importe, en effet, que j'aie raison ou non contre un confrère, au reste charmant, et dont je ne suspecte en rien la bonne foi. Ce n'est pas d'amour-propre ni de revanche qu'il s'agit ici. C'est d'assurer au plus tôt et AU MIEUX la défense collective, *universelle,* des Créateurs de films contre ce qui engage à faux leur responsabilité sociale, menace leur propre existence ou avilit leurs moyens d'expression. Devant un tel problème, les déconvenues personnelles s'oublient vite et passent facilement aux profits et pertes de l'activité professionnelle. Même si il était juste que ces mécomptes figurent au passif de l'Histoire, il serait injustifiable qu'ils discréditent en quoi que ce soit l'avenir. L'avenir prime nos droits.

En rétablissant la vérité, en permettant à chacun, partout, de la méditer, j'ai voulu seulement que la conscience des cinéastes de tous les Pays s'interroge et qu'elle se demande si, après trop d'années perdues, il n'y a pas, aujourd'hui encore, une menaçante lacune à combler dans l'organisation, sur le plan culturel international de la création cinématographique.

Et, finalement, c'est à mes confrères du monde entier qu'il appartient de dire si ils ne jugent pas opportun, urgent, de s'unir étroitement dans une vraie Fédération, active et puissante, ou dans quelque « Institut Mondial d'Art Cinématographique », pour construire en commun un cinéma enfin à l'échelle de l'Homme. C'est pour que s'instaure une vaste consultation sur cette question capitale que j'ai souhaité l'appui des Cahiers du Cinéma. Si, grâce à la diffusion qu'y trouve mon appel, une union mondiale des créateurs de films se constitue bientôt, je serai largement payé de la forte déception que je dois au scénario, — pour une fois fragile, — de Louis Chavance...

Mais qu'il reste entendu que cette gilde des cinéastes du monde ne saurait se construire avec les chances convenables sans le concours momentanément irremplaçable de l'U.N.E.S.C.O.

A la lumière notamment de ce qui se passe, tandis que j'écris ces lignes, sous le ciel accueillant de Venise où, sans se laisser rebuter par rien, l'U.N.E.S.C.O. favorise à la fois un congrès des dramaturges que groupe son Institut International du Théâtre, et un vaste rassemblement des artistes de toutes disciplines qui cherchent ensemble où le bât des servitudes économiques blesse la « pureté » de leur inspiration.

Car, après tout, il devrait suffire à l'Association que préside aujourd'hui un Jean Delannoy de savoir qu'André Lhote, Georges Rouault, Jacques Villon, Harry Moore, Jean Lurçat et quelques maîtres de l'intelligensia universelle s'apprêtent au Palais Cini, dans l'île Saint-Georges Majeur, à créer à leur tour un Institut International des Arts Plastiques, — pour ne plus hésiter à reconnaître que les cinéastes, ces pratiquants de la « peinture animée », se montreraient insensés en s'obstinant plus longtemps à négliger l'exemple des peintres, des dramaturges, des musiciens et des critiques d'Art ; en s'entêtant à obéir aux mots d'ordre d'un antiaméricanisme de meeting ; et en repoussant la force d'appoint considérable que représenterait pour eux tous, dans les batailles de l'Esprit, le support culturel de la solide Fédération que je leur propose de créer depuis trois ans, — mais en vain.

Marcel L'Herbier

Notes en marge du Congrès du Film Scientifique

par

Charles Claoué

Nos lecteurs (Revue du Cinéma, *n° 12, p. 51-60*) *connaissent le Dr Claoué qui est le fondateur, avec Jean Painlevé et Michel Servan (Georges Franju les suivit peu après) de ces féconds Congrès du Cinéma Scientifique dont on va fêter le vingtième anniversaire et qui honorent le cinéma et la science. En marge du VIe Congrès de l'Association Internationale du Cinéma Scientifique, il a dicté ces notes qui intéressent au plus haut point l'étude de la matière cinématographique et qui ont l'avantage de ne pas venir de la part d'un esthéticien plus ou moins vague, mais de la part d'un savant. Détail curieux : une bonne moitié de nos plus grandes vedettes lui doivent quelques lignes de leur figure ou de leur corps.* L.D.

Pour tout esprit scientifique, les causes d'erreurs ne se trouvent pas seulement dans la subjectivité de l'observation. En effet, la critique montre que les instruments (qui prétendent la supprimer) peuvent tromper l'observateur.

La technique photo-cinématographique au cours de l'enregistrement des faits et des phénomènes présente donc de nombreuses causes d'erreurs. Si pour tout esprit scientifique, l'introduction de la subjectivité reste une cause d'erreur essentielle, il n'oublie pas les autres causes d'erreurs qui peuvent s'introduire du fait de la complexité technique de la photo-cinématographique. Une grande part revient aux facteurs physico-chimiques qui conditionnent cette technique.

A ces causes d'erreurs inhérentes à l'enregistrement photo-cinématographique, s'ajoutent entre autres, les causes d'erreurs qui relèvent de l'objet observé et de la qualité de son éclairage, etc...

Pourtant, la subjectivité du cinéaste reste la plus grande valeur d'expression. Ce qui est un défaut pour l'esprit scientifique devient une qualité pour l'esprit d'expression. Ainsi, le « truquage » n'existe pas seulement dans la présentation des images, mais pénètre dans le système de transmission et de perception physico-chimique des images, dans les conditions de prises de vue de l'objet que l'on maquille à volonté. Ceci permet aux auteurs les plus heureux effets d'expression.

VERS UNE SYNTHESE DE LA CONNAISSANCE

Pourtant une documentation scientifique ne devient féconde pour la connaissance que dans la mesure où l'homme sait quitter l'analyse des faits pour retourner au général par la synthèse. La science est inductive.

Aussi, de toutes les images enregistrées, il faut retenir celles qui intéressent l'idée générale (qui conduit l'observateur) afin de confronter les faits avec l'hypothèse et voir si, en harmonie avec la déduction, l'induction reste possible.

Ces images isolées constituent en quelque sorte les jalons de la courbe des faits enregistrés par la prise de vues. L'observateur en accuse l'existence en les extrayant du film sous la forme d'agrandissements. C'est ce qu'ont fait les premiers « chrono-photographes » (Marey a même réalisé des sculptures sériées).

Ces images juxtaposées constituent alors une sorte de résumé du film, une véritable courbe comparable à celle de la température. Nous lui avons donné le nom de *filmogramme*.

Bien plus, l'observateur peut s'inspirer pour une démonstration de ces images successives en les schématisant avec légitimation à l'appui. Ces images représentent alors l'expression résumée de la pensée et du but du chercheur, l'union de sa vérité et de la réalité des faits enregistrés.

Nous avons présenté cette manière de voir, le filmogramme, au IIe Congrès du Film Scientifique en 1934, en insistant sur l'intérêt scientifique, voir subjectif qu'y trouve le chercheur.

Cette manière de voir est bien différente des faits filmiques et des faits cinématographiques qui font l'objet de la filmologie. Comme l'explique Henri Wallon en Introduction au Symposium de Filmologie du XIIe Congrès International de Psychologie à Stockholm en 1951, la filmologie « *part du film réalisé comme d'un fait qui existe, et ce sont les réactions provoquées par le film qui la regardent. Ces réactions peuvent être sociologiques, morales, esthétiques, psychologiques, physiologiques* ».

« *La filmologie n'est pas l'étude scientifique ou technique du cinéma* ».

La filmologie se présente comme l'étude du film réalisé, le filmogramme, lui, comme le moyen de synthèse d'une connaissance enregistrée au service de la recherche.

L'ESPRIT D'EXPRESSION OU DE THESE

Aussitôt que l'homme introduit dans un film une interprétation, aussitôt qu'il lui donne une certaine présentation, il ne peut, sans abus de langage, accoler l'épithète unique de scientifique à ce résultat de sa documentation.

Dans ces deux cas, en effet, les talents personnels du savant, de l'artiste et de l'opérateur s'allient pour le choix des phénomènes ou pour l'introduction, dans la trame du film, d'une volonté d'expression.

Ici, la position logique du film n'est plus scientifique, mais artistique.

Ici, l'esprit de l'observateur a utilisé le cinéma pour exprimer une position intellectuelle devant le problème des phénomènes naturels. L'auteur s'est engagé. Il s'oppose donc à l'esprit du scientifique qui cherche l'enregistrement des faits, des chaînes du déterminisme, enregistrement par la suite interprété au bénéfice du progrès.

Ici, le film conçu selon l'esprit d'expression ou de thèse donnera naissance à une composition cinématographique ; le documentaire scientifique. Le sujet du film est scientifique, sans doute, mais il n'est pas scientifique en soi.

Aussitôt que le moi apparaît et s'affirme, la composition cinématographique s'oppose à l'enregistrement simple des faits et des phénomènes sans l'intervention de la subjectivité.

PHOTO-CINEMATOGRAPHIE, MOYEN D'EXTERIORISATION ET DE LA CONNAISSANCE DE SON MOI

Le chercheur formule des jugements scientifiques, c'est-à-dire participant de la distinction du sujet et de l'objet, mais lorsqu'il s'agit de lui-même, il lui

est difficile, impossible le plus souvent de se débarrasser de sa subjectivité ; il s'agit donc de le libérer.

Tous les psychologues reconnaissent la longueur et les difficultés de cette étape nécessaire, si riche de conséquences que l'on appelle la *découverte de soi-même*. Il s'agit de dissocier le sujet-sujet en sujet-objet.

La volonté de beauté et les demandes d'opérations esthétiques dans ce sens ne sont, par exemple, que des manifestations de cette étape.

Aussi, le cinéma étant un moyen de documentation en dehors de la subjectivité, devient-il moyen de connaissance de sa propre personne. Par exemple, avant un remaniement de morphologie esthétique, la pratique systématique de films aide le sujet à découvrir sa propre personne au cours de son expression psycho-sociale.

L'observateur prend des séquences filmées. Elles montrent les diverses expressions physiques et psychiques liées aux réactions affectives et réfléchies devant la connaissance du monde extérieur.

Tour à tour, l'observateur saisit les expressions de peur, d'angoisse, d'inquiétude, d'espoir, de susceptibilité, de chagrin, de désespérance, pour continuer l'enregistrement avec les expressions de sensualité, de joie, de colère, de haine, de tendresse, d'amour, etc...

Puis il prend les expressions physiques qui relèvent de la connaissance réfléchie, c'est-à-dire le doute, l'étonnement, l'interrogation, l'ironie, le bonheur, la sérénité, etc... Ces expressions sont importantes. Elles conduisent l'homme soit au scepticisme, soit à la certitude. Elles éclairent ces synthèses de conclusion psychique que sont la dureté, la méchanceté, la bienveillance, l'indulgence, la bonté, etc..

Ceux qui sont appelés à s'occuper de la personne humaine face au social trouvent dans le document photo-cinématographique, une valeur de position philosophique et de signification logique. Ils possèdent en lui l'outil puissant qui peut aider l'homme à la connaissance de lui-même, c'est-à-dire à donner à la Peur et au Doute, leur situation de barrières fondamentales au cours de la mise en ordre des étapes psychiques.

En somme, la signification philosophique et la position logique du cinéma trouvent l'une de leurs raisons d'être lorsqu'elles s'appliquent à la personne même de l'observateur et de l'homme.

LES CONGRES DU CINEMA SCIENTIFIQUE

C'est au cours de recherches en 1927-28 sur l'Oreille Interne et sur l'Esthétique Biologique, qu'éprouvant tout l'intérêt de la signification philosophique et de la position logique de la documentation photo-cinématographique, j'ai rencontré Jean Painlevé, directeur de l'Institut du Cinéma Scientifique.

Il s'intéressait à mes recherches. Nous filmions de nombreuses observations esthétiques.

A cette époque, l'idée d'un enseignement photo-cinématographique à l'usage les chercheurs est née de nos discussions. Cependant, ce cours n'intéressait qu'un nombre restreint de chercheurs. L'idée devait bientôt s'objectiver en des Congrès annuels.

Notre but commun était de créer un mouvement d'opinion et de faire comprendre que l'étude de la technique photo-cinématographique était absolument nécessaire pour certaines recherches scientifiques.

L'intérêt de ces Congrès a tout de suite été perçu par les chercheurs indépendants dont la contribution à la découverte, au développement et au progrès de la photo-cinématographie est prépondérante.

La création de nombreuses initiatives du même ordre, tant en France qu'à l'étranger et la fondation de l'Association Internationale du Cinéma Scientifique et de ses Congrès trouvent leur origine dans cette initiative commune.

CONCLUSION :
L'ABOUTISSEMENT DE LA PHOTO-CINEMATOGRAPHIE

Aussitôt qu'il prend conscience de la valeur de la photo-cinématographique comme moyen ou comme activité, l'homme cherche à en préciser la signification philosophique et la position logique.

Ainsi, lorsque le cinéaste cherche dans la photo-cinématographie un moyen d'expression scientifique ou artistique, il assimile ce moyen au langage et à l'écriture.

La pratique de la photo-cinématographie présente alors tous les avantages et tous les inconvénients des moyens d'expressions, en particulier celui d'être utilisé dans l'ignorance de sa signification philosophique et de sa position logique.

Il faut donc insister pour dire qu'un film n'est scientifique que dans la mesure où il enregistre les faits et les rapports entre les faits sans y introduire de causes d'erreur. Donc en évitant d'abord les causes d'erreurs intrinsèques au moyen, ensuite les causes d'erreurs extrinsèques dues au commentaire subjectif du créateur ou du spectateur.

Les causes d'erreurs liées à la technique étant connues, on peut affirmer qu'aussitôt qu'il introduit dans un film une interprétation on lui donne une certaine signification, l'homme s'engage. Le film n'est plus un document, c'est une expression qui suit les lois de la composition en utilisant les faits.

D'ailleurs, le langage montre par le vocable documentaire que ces compositions doivent être distinguées du document scientifique.

Le documentaire se présente comme une composition cinématographique où l'auteur est juge et partie devant son film qui utilise des faits scientifiques.

En aucun cas, un film scientifique dans le sens propre du mot ne doit présenter la volonté d'expression de l'opérateur ou de l'auteur. Si cette règle n'est pas respectée, le film perd toute valeur scientifique, mais prend une valeur de jugement.

La subjectivité n'apparaît qu'au moment où les savants cherchent à interpréter les faits enregistrés ou à les enseigner. Et dès ce moment apparaît la liaison nécessaire entre la recherche et l'expression.

Du point de vue logique, la photo-cinématographie se présente comme l'épanouissement, le terme ultime de la distinction du sujet et de l'objet.

Ce rapport ouvre la possibilité d'une épistémologie du cinéma.

Il entraîne donc :

1° La détermination des jugements logiques concernant le cinéma scientifique. Ces jugements logiques permettent d'établir la structure du cinéma scientifique sur le plan de la vérité.

2° La détermination des jugements de valeur, c'est-à-dire des jugements concernant le cinéma scientifique et ses modalités sur le plan de l'esthétique.

En conclusion, cette étude de la signification philosophique et de la position logique se présente comme une introduction à l'étude de la structure logique et esthétique du cinéma comme moyen et comme expression.

CHARLES CLAOUÉ

Le Cinéma au Congrès du Film Scientifique

par

Jean Quéval

Comme le premier, le sixième Congrès International du Cinéma Scientifique s'est tenu à Paris. Leur contraste situe l'ampleur de découvertes qui se font en progression géométrique. Progrès, sans doute, en acquit scientifique proprement dit, comme en paraissent témoigner les espèces de « communications » impromptu faites par les auteurs ou par des attachés de presse en manière de présentation des œuvres comme en paraît témoigner aussi ce que l'on me dit des travaux des commissions (1).

Mais je ne suis pas orfèvre, et les victoires de la science ne sont pas le souci premier d'une revue de cinéma. En revanche, le nombre des films (113), celui des gens qui ont participé en envoyant une sélection de leurs œuvres (23), si l'on compte deux Allemagnes, celui des délégations présentes (dont celle du Vatican) et la confondante variété des sujets, suffisent à convaincre un profane universel, comme l'est l'auteur de ces lignes, du prodigieux essor du mouvement. Son plus estimable caractère est d'être rigoureusement mondial dans l'intention, et déjà même dans la réalité. L'association Internationale du Cinéma Scientifique, qui fut à l'origne une création à dominante Franco-Anglaise sous la double impulsion de Jean Painlevé, aujourd'hui secrétaire honoraire, et à John Madisson, aujourd'hui président, vigoureusement soutenus par un Polonais, M. Korngold, et par un Belge, M. Paul Haesaerts — rassemblent quatorze pays, venus de deux hémisphères politiques.

Nombre qui sans doute est appelé à croître sensiblement, si l'on considère celui des participants effectifs de 1952.

Cette année, donc, 29 films venus de Grande-Bretagne, 15 de France, 9 de Hollande, 8 des deux Allemagnes, 6 d'Autriche, 5 de Belgique, 4 d'Italie.

Mais la petite Europe ne fait pas figure de planète en marge, cultivant rageusement le seul domaine, celui de la culture désintéressée, où elle puisse encore enseigner le monde.

D'autres nations étaient présentes, non seulement d'Europe, mais d'Afrique, d'Amérique, d'Asie, d'Océanie, Afrique du Sud, Australie, Hongrie, Indes, Israël, Nouvelle-Zélande, Pologne, Suède, Tchécoslovaquie, Tunisie, Uruguay, Canada (six films).

Les surprises malheureuses sont de voir la faible contribution des pays scandinaves qu'on imaginerait passionnés de cinéma scientifique, et — soit insuffisance des travaux, soit humeur réticente — le petit nombre de films soumis par les deux géants adversaires (deux Américains, quatre Russes). N'importe. Il est réconfortant d'entendre, le premier jour le représentant de l'Australie déclarer

---

(1) C'est devant le Bureau de ces Commissions que le D[r] Claoué a déposé un important rapport, dont nous avons *la primeur.*

que son pays participera au prochain congrès « où qu'il se tienne » et, le lendemain, celui de la Pologne : « qu'aux travaux de la recherche et de la paix, nul n'est de trop ».

Quatre sections ont permis une plus claire division des œuvres : Cinéma éducatif, cinéma de recherche, cinéma technique et industriel, cinéma médical.

Ces catégories sont aussi commodes que fragiles, et paraît-il, consacrées.

Le cinéphile subira l'inévitable tentation d'en imaginer d'autres. Voici celles que je proposerais.

Le documentaire de vulgarisation, que son sujet et le sérieux avec lequel il est traité peuvent seuls réfuter scientifiquement. Il en est ainsi de l'extraction du pétrole au Canada de Donald Dick ; de l'érection de barrages en Australie (de Noël Monkman, aidé par un opérateur magistral) : ou encore, du film hollandais *Bâtisseurs de Digues,* de Bert Haanstra, connu depuis sa tentative impressionniste de montrer des maisons dans des canaux, et qui cette fois s'est souvenu un peu de l'école Grierson, et un peu de Joris Ivens. Dans la même catégorie pourrait à la rigueur être rangé *Baleiniers Soviétiques* de S. Kogan, film charmant, fascinant, conté comme à loisir, dont la couleur attache et repose, et dont nous n'avons vu, hélas !, que deux bobines. Le sujet, cependant, est beaucoup moins banal, et pouvait, à ce titre, entrer dans une seconde catégorie (et qui oubliera l'eau de la mer rougie par le sang de la baleine blessée au canon ?)

Une seconde catégorie serait celle du cinéma scientifique d'art. Entre tous les films que j'ai vu au congrès — il s'en faut que je les ai vus tous ! — le meilleur de cette tendance me paraît être de loin *La Mante Religieuse* de l'Italien Alberto Ancillotti, en Ferraniacolor. C'est un menuet, coupé de poses et tranquillement cruel, qui va de la danse de séduction à l'exécution du mâle tête roulant dans l'herbe. Du travail propre. Les cinéphiles, si j'en crois quelques conversations, ont implicitement décerné leur grand prix à *La Mante Religieuse.* Un habile homme tel que notre Lo Duca devrait bien faire que le plus grand public puisse voir le film à son tour. J'ai encore beaucoup aimé *La Vie des Gens Etranges* du Hongrois Istvan Homoki (la faune du lac Balaton est son domaine, et son œuvre a la résonnance qu'aurait eu celle de Flaherty s'il avait opté pour les animaux, et s'il avait été insoucieux d'une structure dramatique implicite. Enfin, *Sons d'Afrique* de Gérard de Boë. Ce Belge a réalisé un documentaire sonore dont devraient prendre connaissance les historiens du jazz, et il l'a illustré de façon fascinante, dans un bon montage commandé par le rythme, mais qui eut gagné à plus de vigoureux encore, le commentaire est faible et ôte la beauté des images.

Troisième catégorie. Ce serait celle, non du documentaire, mais du document. Le monde parle au monde. La planète prise en flagrant délit. Les auteurs, les cinéastes, la science elle-même, tout est effacé. Je pense au plus noir de tous les films, *Les Fossoyeurs,* que Marthe et Karol Marcrak ont réalisé en Pologne. Les insectes engourdissent la taupe, la tuent, la pénètrent, la ravagent, la dévorent, l'ensevelissent, avec les mouches pour auxiliaires. Beaucoup plus impressionnant encore est le constat cosmique des Islandais qui montrent, en Kodachrome le mont Hékla en éruption, la lave chassant les poules, colorant le ciel, découpant la roche ; sur quatre opérateurs qui ont tourné, au risque de leur vie, ce document scientifique et ce haut moment du surréalisme accidentel, l'un n'est pas revenu.

Quatrième catégorie : le témoignage sur la recherche et le chercheur. Il me semble qu'il n'est pas rare qu'un désolant amateurisme et beaucoup d'images sans objet gâchent dans ce domaine, de respectables intentions, c'est le cas du film sur l'astronome Bernard Yot, *Du Pic du Midi à Khartoum ;* et celui,

Afrique Préhistorique, tourné en Afrique du sud et qui fait état de quelques découvertes sur notre ancêtre le singe. En revanche il faut saluer les émouvantes images rapportées de la conquête de l'Anapurna par Marcel Ichac. On aurait presque l'envie de leur reprocher leur habileté relative, et le tirage en Technicolor.

Le réalisme sommaire demeure le moyen pour communiquer un témoignage sur le courage des hommes (ce qui était vrai du *Kon-Tiki* ne l'étant pas moins de Maurice Herzog et de ses compagnons, bien entendu). Enfin je nommerai humblement catégorie de l'Incompréhensible la cinquième catégorie (*Cas d'Hemballismus chez une Femme de 71 ans ; Cholecystectomie avec choledocholithotomie opératoire,* etc). du reste, nul, je suppose, qui ait vraiment compris tous les films soumis au congrès.

***

Cette épouvantable équivoque fait naturellement beaucoup de son charme, au nom du simple amateur de cinéma. La cholecystectomie avec cholecdocholithotomie cholangiographie opératoire pulvérise ses bonnes intentions de comprendre (s'il en a). Mais les images de la choledochothotomie pourraient être de la beauté pure, au sens ou Isidore Isou et son précurseur l'abbé Brémond entendent la poésie pure.

L'amateur de cinéma serait alors comblé. Pour lui, le charme du congrès réside encore en ce que chaque film est une suprise tirée d'une boîte en fer blanc pareille aux autres. Evidemment, ce point de vue est aussi insidieux qu'il est simple. L'amateur de cinéma a pourtant raison de prendre le parti de la beauté, concertée ou accidentelle, pour la simple raison qu'on a vécu en effet au cours du congrès, plus de fascinantes minutes qu'en six mois de cinéma commercial.

Mais il serait interéssant de se demander dans quelle mesure ce beau résultat pourrait bien être la résultante d'une délicieuse et inconsciente démagogie. L'admirable film italien sur la mante religieuse, par exemple, ajoute-t-il à la somme des connaissances humaines ? Je crois que cette démagogie est profondément justifiée, en ce moment où l'on commence à peine à sortir du premier âge du cinéma *scientifique,* et afin de l'*inscrire dans la conscience commune,* Mais le jour viendra où il n'y aura plus de « cinéma scientifique », parce que, la partie une fois gagnée, il n'y aura plus que des physiciens, des chimistes, des astronomes, des médecins, des archéologues, etc., qui se serviront du cinéma, eux-mêmes, ou leurs auxiliaires, ou leurs laboratoires. Ce qui est aujourd'hui la tendance anglaise — militaire, sérieuse, marquée de protestantisme et dénuée d'humour — apparaîtra ce jour-là non plus comme le cinéma scientifique puisqu'il n'y en aura plus, mais comme la façon évidente et commune de faire du cinéma au service de la science, appliquée ou de recherche.

Devrait-il subsister un cinéma scientifique proprement dit, il se situerait à l'intérieur du cinéma et explorerait pour son compte la couleur, le relief, l'accélère, le ralenti, le télé-objectif, le micro-cinéma, l'infra-rouge, l'ultra-violet. Je ne crois pas que l'amateur de cinéma doive perdre beaucoup à la moindre boulimie du film scientifique, car il subsistera des poètes. Painlevé, Ancilotto, de Boë, Kogan, Temco, Haanstra, Homoko-Nagy auront eux aussi, leurs héritiers, qui découvriront d'autres mantes religieuses, baleines, et hippocampes.

JEAN QUEVAL

NOUVELLES DU CINÉMA

(Suite et fin)

FRANCE

● Nous tenons à préciser que *Le Carrosse d'Or* de Jean Renoir est une adaptation très libre de l'œuvre de Prosper Mérimée « Le Carrosse du Saint-Sacrement » et que l'acteur italien Duncan Lamont n'est pas ténor, comme nous l'avons écrit par erreur dans le numéro 15, page 6.

● Le projet de Luis Saslawsky de tourner *La Neige était Sale,* d'après Simenon, se précise. Autour de Daniel Gélin, on verra Valentine Tessier, Vera Norman, Daniel Ivernel certainement, Arlette Thomas peut-être, que le cinéma a injustement ignorée depuis *Pattes Blanches.*

● Jean Vidal réalise *Zola,* court métrage fait uniquement d'après des documents authentiques.

● D'après des gravures de Steilein, Michel Drache a tourné *Soliloque du Pauvre,* inspiré de Jehan Rictus. Le poème sera dit par Pierre Brasseur.

● L'écrivain américain Irvin Shaw est arrivé à Paris. Il se propose de terminer le scénario d'un film que doit tourner prochainement entièrement en France Anatole Litvak.

● Alexandre Astruc a plusieurs projets pour lesquels il est en pourparlers : *Ondine* d'après le récit de La Motte Fouquet, *Lorrenzaccio* de Musset et une... *Salomé* sans doute avec Cécile Aubry.

● Maurice Clavel met en scène *Minna de Vanghel,* dont nous avons déjà parlé, avec Odile Versois, Alain Cuny, Marie Sabouret et Jean Servais. Ce film est destiné à être programmé avec *Le Rideau Cramoisi* d'Alexandre Astruc. Précisons que ces deux films n'ont aucun point commun et forment deux œuvres séparées.

● Périodiquement, on annonce la préparation d'un film sur Louis II de Bavière. Maintenant, le « Roi-fou » serait incarné par Jean Marais, non plus par Pierre Brasseur.

● Le prochain film de Claude Autant-Lara serait *Histoires de Fou* d'après un scénario de Jacques Prévert, ou *Monsieur Dupont est Mort,* adaptation du célèbre roman de Paul Vialar.

● Pierre Kast a écrit et réalisé *La Chasse à l'Homme* ou *Comment attraper un Mari d'après les journaux féminins.* Le commentaire est de France Roche. Interprètes : Marthe Mercadier, Geneviève Page, Gérard Landry, Gérard Néry, Boris Vian, Françoise Dambier, François Chalais. Pierre Kast prépare maintenant *Le Petit Rastignac Portatif* ou *Comment Réussir dans la Vie,* d'après un scénario de François Chalais. Interprète envisagé : Jean Danet ou Robert Auboyneau.



Voici une scène des *Petites Filles Modèles* que tournent Pierre Guilbaud et Eric Rohmer au Neubourg.

● Marie-Claire Solleville va partir en Sicile y tourner un court métrage sur Pirandello, Verga et Bellini.

ETATS-UNIS

● *Le Diable au Corps* de Claude Autant-Lara est exploité aux Etats-Unis en version doublée. C'est l'un des premiers films français exploités sur une aussi grande échelle.

● Courant 1953, Billy Wilder réalisera *Œdipe,* d'après l'œuvre classique adaptée par Walter Reisch. Les prises de vues se dérouleront en Grèce.

● C'est Jacques Ibert qui écrit la partition musicale de *Invitation to the Dance,* le nouveau film de Gene Kelly.

● Un film sera tiré de « King's General » de Daphné Du Maurier.

● Le nouveau procédé de film en relief, Cinerama, connaît actuellement un très gros succès aux Etats-Unis. John Ford prépare un film à grande mise en scène sur la Guerre de Sécession qui sera tourné avec ce procédé de relief. D'autre part Merian C. Cooper se proposerait de réaliser, toujours avec le procédé Cinerama, une mouture de son *King-Kong.*

● C'est en Egypte que Cecil B. De Mille tournera sa nouvelle version des *Dix Commandements.*

ANGLETERRE

• Suivant des statistiques récentes, le pourcentage du public allant régulièrement au cinéma est tombé de 40,5 % en 1949 à 34,8 % en 1952. La proportion de ceux qui ne vont jamais au cinéma s'est accrue de 17,4 % à 22,7 %.

• Ce ne serait plus Robert Taylor mais Clark Gable la vedette des *Chevaliers de la Table Ronde* dont la réalisation est prévue pour 1953.

• On prête à Alexandre Korda l'intention de réaliser un film d'après « Dialogues des Carmélites », de Georges Bernanos.

ITALIE

• Rien que pour les trois premiers trimestres de 1952, 106 films ont été entrepris. 73 sont terminés. 40 films environ sont en préparation et seront commencés avant la fin de l'année.

• Montgomery Clift est le partenaire de Jennifer Jones dans *Stazione Termini* que vient de commencer Vittorio De Sica.

• A la fin du III[e] Congrès de la Technique Cinématographique qui s'est tenu à Turin, l'Union Internationale de l'Exploitation et la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films ont adopté une motion tendant à établir une coopération construction du Cinéma (Exploitation-Production) et de la Télévision.

MEXIQUE

• Le Gouvernement mexicain a pris des mesures qui réglementent strictement l'industrie cinématographique. En particulier, 5 distributeurs sont maintenant autorisés à la place des 25 qui existaient auparavant. De plus, les cinémas devront projeter 50 % de films nationaux.

TCHECOSLOVAQUIE

• Otakar Vavra a terminé *Le Rassemblement*, d'après le roman de Vaclav Rezac, prix d'Etat 1952.

• Vaclav Krska réalise *Les Jeunes Années*, biographie de l'écrivain Aloïs Jirasek.

• A Prague, s'est tenu au mois d'octobre un Festival du Cinéma Allemand.

Les films présentés, tous de la DEFA, furent : *Le Village Condamné* (Martin Hellberg), *Le Roman d'un Jeune Mariage* (Kurt Maetzig), *Les Sonnenbrucks* (H. Klering, adaptation de la pièce de L. Kruzskowski « Les Allemands »).

• Jiri Trnka a terminé le montage définitif de *Vieilles Légendes Tchèques*, d'après Aloïs Jirasek.

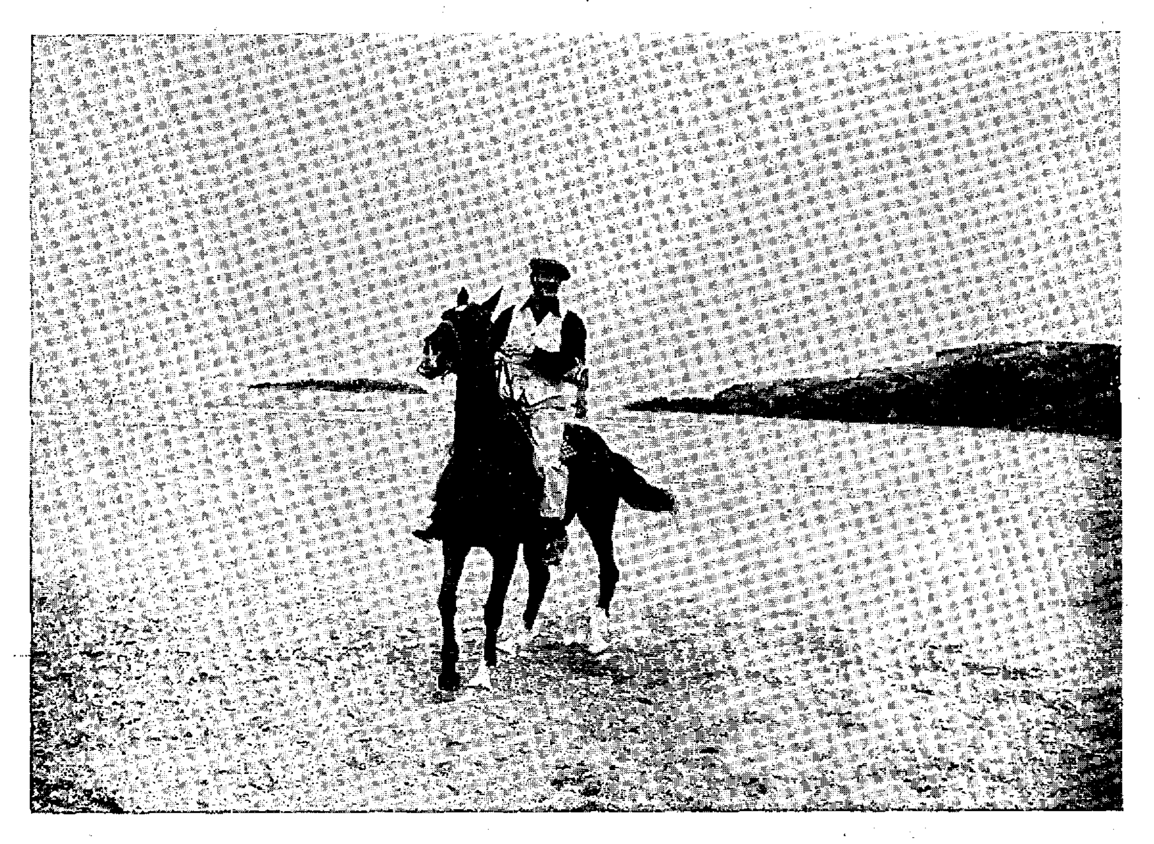
SUEDE

• Avant la fin de l'année, la Suède compte produire environ trente-cinq films.



Voici la première photographie parvenue en France du film tiré par Henry King du roman d'Hemingway : « Les Neiges du Kilimandjaro ». Sur notre document : Ava Gardner et Gregory Peck.

LES FILMS



John Ford, *The Quiet Man* : John Wayne.

PAIX ET TRADITION

THE QUIET MAN (L'HOMME TRANQUILLE), film en technicolor de JOHN FORD. *Scénario :* Franck Nugent et Maurice Walsh. *Images :* Winton C. Hoch. *Musique :* Victor Young. *Interprétation :* John Wayne (Sean Thornton), Maureen O'Hara (Mary Kate Danaher), Victor Mac Laglen (Squire Danaher), Barry Fitzgerald (Michaeleen Flynn). *Production :* Republic Pictures, 1952. *Distribution :* Les Films Fernand Rivers.

John Ford rêvait, paraît-il, depuis longtemps de porter à l'écran *The Quiet Man,* roman de Maurice Walsh. C'est l'histoire d'un boxeur américain d'origine irlandaise qui, ayant tué accidentellement son adversaire au cours d'un combat, revient chercher dans son Irlande natale la paix et l'oubli des duretés du ring. Ford rêvait à juste titre. Quels que soient les mérites de ses derniers films, de *She Whore a Yellow Ribbon* ou de *Rio Grande* et même plus lointainement du *Massacre de Fort Apache* ou de *The Fugitive,* il faut remonter jusqu'à *My Darling Clementine* pour retrouver pareil enchantement. N'était-ce point ce film qu'appelait de ses vœux Jean George Auriol quand il disait à Ford : « Prenez l'ami Fonda ou un nouveau et faites-nous un de ces jours un film aussi bon ou encore plus ardent, limpide, rude et réconfortant que *Stagecoach* ou *Clementine,* aussi savant et envoûtant que votre *Long Voyage Home,* un film sur les aventures de Jim Wild aux longues jambes » ? (LA REVUE DU CINÉMA, n° 6, 1947). Il ajou-

tait : « Finalement, c'est le respect et non la honte de l'homme qui résonne *allègrement* à travers vos carnages, vos poursuites et vos bagarres. Et quand quelqu'un se venge, chez vous, on a toujours la bienfaisante, la merveilleuse illusion que c'est la dernière *fois* que cela arrive avant l'établissement de la paix sur la terre ».

Cela est à peu près la leçon, de paix et d'amour, du cent-huitième film de Ford : *The Quiet Man*. Dans le numéro juillet-septembre de SIGHT AND SOUND, Lindsay Anderson fait remarquer que juste avant *The Quiet Man* Ford venait de tourner, sur place, *This is Korea*, documentaire sur le rôle de la marine américaine dans la guerre de Corée, et souligne le contraste entre ces deux entreprises successives. Il y a donc peut-être quelques correspondances en un sens autobiographiques — imperceptibles mais subtiles — *entre* le personnage de Sean Thornton et le vieux réalisateur dont le prénom de baptême est également Sean. Comme le boxeur fatigué des combats, Ford veut chasser de ses yeux le *souvenir des atrocités* de la guerre de Corée et revient dans son pays natal brosser à grands traits généreux une sorte d'élégie mi-virgilienne, mi-épique. Mais Ford ne s'est pas *contenté d'une élégie pacifiante*, le conflit qui le préoccupe se retrouve dans le film : Sean Thornton ne veut plus se battre, à aucun prix, et pourtant ce n'est qu'au prix d'une bataille — assez terrifiante *si on la* dépouille de son contexte picaresque — qu'il trouvera la paix qu'il cherche : paix dans son ménage, paix avec son entourage. Une fois de plus d'ailleurs Ford prêche *contre la civilisation* contemporaine. Son Irlande de 1952 pourrait être moyenageuse et les instruments mécaniques qu'on y voit : chemins de fer, automobiles et même bicyclettes, *auraient* pu être dessinés par Dubout. Fidèle à un imprécis paternalisme poétique, il ne voit pas de solution dans — ou pour — la cité à usines. Inisfree — où se déroule son action — c'est, comme le dit Anderson, l'équivalent du Springfield de *Young Mr. Lincoln* et du Tombstone de *My Darling Clementine*. Il faut à Ford ce lieu dramatique abstrait et charmant pour entamer sa symphonie irlandaise dont les motifs s'interpénètrent harmonieusement.

Le motif de la solitude de Sean Thornton ne sert que de prélude, sitôt rencontré Michaeleen Flynn on enchaîne sur celui de la fraternité, affectueuse et goguenarde chez le vieux, confiante et affectueuse chez le jeune. Et tout de suite apparaît Mary Kate Danaher : dès lors Sean sait ce qu'il y a au bout du chemin. Dès lors aussi, Ford innove. « C'est la première fois que je m'essaye à une histoire d'amour », a-t-il dit lui-même. « Une histoire d'amour pour adultes », ajoute-*t-il. L'amour* en effet n'a jamais été le moteur central de ses films. Il y a des hommes et des femmes qui s'aiment dans le reste de son œuvre, mais toujours à l'intérieur d'une *action collective. Ici* c'est le noyau de l'histoire. Sean et Mary Kate se rencontrent et comprennent au premier regard qu'ils sont fait l'un pour l'autre, mais la ligne de leurs *rapports va suivre la courbe* du conflit d'ordre général qui tout à la fois motive et caractérise le film. Mary Kate refusera tout simplement de coucher avec son mari tant qu'*elle n'aura pas obtenu* de *son frère* sa dot : ses meubles et ses pièces d'or. Sean donc fuit la civilisation meurtrière, mais il va sur la terre promise se heurter à la « tradition » et *il est encore assez imprégné* de cette civilisation pour se révolter contre ce marché absurde encore qu'estampillé par l'ancestrale coutume, d'autant plus qu'il lui faut justement, pour récupérer ces *maudites* pièces d'or, provoquer la bataille et se servir à nouveau de ses poings, instruments fatals qui ont déjà tué un homme. Il s'inclinera pourtant devant la vieille loi et c'est en obéissant qu'il deviendra le maître et fera régner l'harmonie chez lui et alentour.

La leçon quoique clairement exposée est paradoxale. Ainsi sans doute l'a voulu Ford, toute empirique, illogique en même temps qu'évidente. L'univers que fuit Sean, il en retrouve les méthodes dans son paradis, à une échelle différente certes, inoffensive, mais en fin de compte identique : « Si tu veux la paix, si tu veux garder ta terre, si tu veux me garder moi la farouche, à la fois humble et sans prix, prends tes armes et bas-toi ». Loi de la jungle, ressurgissement des vieilles luttes animales pour la *femelle désirée* ? Pas tout à fait : pour après la bataille le couvert est mis, celui du vaincu comme celui du vainqueur. Et puis Ford aussi n'a voulu être ni pédant ni trop sérieux. *C'est ainsi que pour* la première *fois* chez lui apparaît le thème de l'érotisme, sain, rustique, mais flagrant : c'est le beau corps épanoui de la très rousse Maureen O'Hara qui *est l'enjeu du conteste. Erotisme parfois* grave (la scène dans le cimetière, la peau de Sean apparaissant peu à peu sous la chemise mouillée par l'orage), parfois gaillard (« Homeric ! Impetuous ! » *s'écrie Flynn devant* le lit défait et bouleversé des jeunes mariés. Sean envoie une claque retentissante sur les fesses de Mary Kate qui ne s'en choque point et rit). D'ailleurs dans *tout le film l'humour* le dispute à part égale à une sorte de romantisme panthéiste. Intime ou épique, cet humour est de la meilleure veine de Ford.

La mise en scène témoigne d'une maîtrise qui n'étonne pas chez un homme de tellement d'expérience : tantôt majestueuse, tantôt alerte, elle est toujours d'une grande simplicité. Il y a longtemps que Ford a digéré tous les effets, tous les trucs, tous les procédés, son écriture court tranquillement sur l'écran sans une rature, sans une hésitation, ponctuée avec un sens sans défaut de la cadence et du rythme des images. De plus le film est

en couleurs et Ford manie le technicolor anglais avec une sûreté innée qui fait penser à celle de Renoir pour *The River ;* comme lui, il aborde le problème de la couleur sans appréhension, sans crainte, là où il a envie de mettre du vermillon devant du jaune et du violet il met du vermillon devant du jaune et du violet. Comme pour *The River*, le résultat est excellent. Ici le film tout entier a les fraîches couleurs des gravures de chasse anglaises. Certaines scènes méritent d'être citées en exemple de cette pimpante réussite. La première rencontre de Sean et de Mary Kate : les cheveux roux de la jeune fille, son tablier rouge, sa robe bleue, les verts et les jaunes de la nature, le poudroiement d'or du soleil, tout cela forme un tableau qui frise le mauvais goût, le style « Angélus » de Millet, mais qui sauve l'équilibre des valeurs, la franchise de l'intention. Dans un registre plus sobre : toute la séquence de la course de chevaux sur la plage et dans les dunes ou bien encore le franchissement de la rivière par Mary Kate le jour de ses noces. Une même pensée directe, sans prétention littéraire, mais profonde, proche de ce que serait du style Ramuz à l'écran revu par les préraphaélites, unit toutes ces images reposantes comme un bain de chlorophylle.

Ford a dirigé avec sa sûreté habituelle des interprètes qu'il n'a pas choisis au hasard. John Wayne est l'incarnation même de « l'homme tranquille » et Maureen O'Hara celle de la farouche fleur de L'Eire qui combat pour une défaite. Barry Fitzgerald, souvent insupportable, est ici très savoureux dans le rôle bredouillant du « marieur » Flynn. Victor Mac Laglen, vieux compagnon de route de Ford, est le squire Danaher, rôle difficile, avec beaucoup d'habileté.

Justement couronné à Venise, *The Quiet Man*, appelé à un grand et long retentissement, est malgré sa localisation précise et, comme *The River*, un film « international » qui inaugure d'une conception neuve du cinéma.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

DE LA RIGUEUR AVANT TOUTE CHOSE

LA JEUNE FOLLE, film d'YVES ALLÉGRET. *Scénario :* Catherine Beauchamp. *Adaptation, dialogues :* Jacques Sigurd. *Images :* Roger Hubert. *Décors :* Alex Trauner. *Musique :* Paul Misraki. *Interprétation :* Danièle Delorme (Catherine), Henri Vidal (Stève). *Production :* Hoche Productions, 1952. *Distribution :* Cocinor.

Au cinéma, lorsqu'un effort est fait pour sortir du cercle... enchanté de la routine et de la convention, qu'il aboutit d'autre part à une demi-réussite parce que tenté courageusement mais incomplètement (alors qu'il eût fallu, pour les auteurs, oublier jusqu'au sable des pistes foulées jusque-là), l'opinion des gens de l'art se cristallise autour de deux positions nettement antagonistes.

D'un côté les détracteurs, eux-mêmes divisibles en deux clans : les amateurs de formules éprouvées, de « ronrons » ronronnant au paradis du poncif, et les intransigeants qui, dédaignant de faire le départ entre l'original et le médiocre, ne voient qu'un mélange de discutable, voire d'exécrable, comme si les succès mitigés d'un film les frustraient mieux de leurs espérances : ils semblent enrager de voir les auteurs de telles œuvres empiéter sur les domaines encore vierges qu'ils destinaient sans doute, en leur for intérieur, à des pionniers de génie : ils le prennent de très haut.

De l'autre côté, les « supporters » qui se plaisent à encourager les bons départs sans se soucier outre-mesure des demi-arrivées. Lesquels se trompent ? Lesquels trichent ? Probablement tous.

Tentons pour notre départ, à propos de *La Jeune Folle*, à qui ce préambule s'applique, une mise au point critique dont on excusera le caractère démonstratif et didactique. Pour être un très bon film, il manque à cette œuvre intéressante, prenante, ce qui eût fait d'elle une tragédie. Celle de l'Absurde, de la Pureté et de l'Amour. Mais c'est une simple histoire, diront les bonnes gens, pourquoi agiter à tout instant les épouvantails du langage noble ?

C'est que lorsqu'un sujet accuse le débat d'une âme contre l'univers, contre la fatalité ou contre elle-même, qu'on le transcrit à l'écran dans un registre puissant et dramatique, qu'on le moule dans une forme stricte, qu'en un mot on crée un univers plus ou moins proche de celui d'Antigone, il faut inéluctablement sacrifier tout ce qui flatte, ou distrait, ou rassure le spectateur et qui, sur l'écran, affadit, « étoffe » (autrement, hélas ! que de l'intérieur), c'est-à-dire abâtardit. Je sais bien que c'est difficile, ingrat, je sais bien que c'est pour effaroucher l'immense famille d'un film, tout ce monde qui, du producteur au public, craint autant les œuvres fortes que les fortes têtes. C'est pourtant à ce prix qu'on débarrassera du complexe d'infériorité qu'on lui a créé stupidement à l'égard des arts « évolués » ce bébé géant (quelquefois prodige) qu'est le cinéma en 1952. Il faut choisir une optique, s'y tenir et surtout, quelle qu'elle soit, ne pas compromettre son unité. Un thème tragique



Yves Allegret, *La Jeune Folle* : Jacqueline Porel, Jean Debucourt et Danièle Delorme.

individuel veut être préservé d'alliages impurs comme une mélodie, de sauce orchestrale.

C'est pourquoi on ne saurait valablement reprocher aux auteurs de *La Jeune Folle* d'avoir délaissé la partie révolutionnaire en ne l'utilisant que comme cadre historique. Ce n'est pas un film sur les Sinn-Feiners, et, d'après les données, n'a pas à en être un.

C'est pourquoi aussi les scènes subsidiaires, malgré leur peu d'étendue, encombrent inutilement la perspective du drame intérieur. Le son artificiel qu'elles rendent en outre tient à ce que leur conception a, par rapport au reste, de « théâtral », et qui sent ici plus qu'ailleurs le *fabriqué*, le frelaté. Je fais d'abord allusion aux séquences du couvent et de la gare. Cette partie, destinée à faciliter l'exposition, à mettre en situation le personnage de Catherine, eût été avec profit réduite à l'extrême, quitte à ramasser encore l'ébauche des thèmes accessoires : la dureté des religieuses, leur orgueil, leur sécheresse ; le contraste de la folie de la vieille nonne, maniaque, refoulée, vicieuse, avec celle de Catherine, qui n'est qu'aberration de l'imagination et de la sensibilité, amour fou, et inadaptation sociale, ce signe indien de la pureté primitive.

Mais la précédente critique, si l'on n'en borne pas la portée, fait plus que de dénoncer ces défauts superficiels ; elle les explique en découvrant une lacune plus grave du scénario : l'insuffisance du moteur central. Voilà donc pourquoi, avec les visions, les prémonitions et autres ressorts plus ou moins arbitraires, ces mêmes séquences trouvent leur emploi dans la promotion d'une action que le drame intérieur de l'héroïne, manquant d'épaisseur, de précision et de cohésion, ne suffit pas à nourrir. C'est là le grief principal. Tout superflu eût disparu si le personnage de Catherine avait été dessiné d'un trait plus ferme, et son statisme conjuré par une évolution.

Nous verrons tout à l'heure comment il regagne, par le biais de l'interprétation, l'importance primordiale et exclusive qui lui revient.

Si l'on se montre intransigeant sur les faiblesses internes de cette œuvre, c'est que la réalisation et l'interprétation méritaient une matière plus riche, plus dense (densité qu'elles ont, dans les meilleurs moments, l'une et l'autre réussi à créer). L'envoûtant mystère des nuits brumeuses, la désolation muette et stylisée des faubourgs de Dublin, les « missions » terroristes dans l'ombre dangereuse, le chant miraculeusement pur de la douleur incarnée par une pauvre servante, constituent la trame d'accords de ce poème tragique. Photographie, décors et « mise en scène » sont en parfaite symbiose. Toute la partie finale s'élève sans effort au niveau de la tragédie. Le couple est traqué par la ville entière, par ses propres démons et par la horde d'enfants, manière de chœur antique engagé lui-même activement dans une action qu'il précipite jusqu'au moment où il retrouve sa destination originelle, celle de témoin de l'éternité, à l'instant de la mort de Stève. L'idée de cette troupe d'enfants masqués — que d'aucuns ont pu accuser d'une certaine recherche — et sa réalisation s'intègrent fort bien au thème, projetant sur lui d'étranges lueurs de poésie macabre.

Ce film, à qui il manquait en fait peu de choses pour trouver l'équilibre des œuvres solides et belles, est, tel quel, d'abord un film d'acteurs. Je sais quelle désinvolture un peu dédaigneuse l'esprit critique professe pour le lyrisme facile... Je me retiendrai donc sur cette pente... C'est pourtant en toute connaissance de cause et délivré du souci de l'impressionnisme qui n'a que faire à ces profondeurs, que je fais écho dans ces lignes à mon émotion devant l'*extraordinaire* interprétation de Danièle Delorme. Il y a là trop d'authenticité, tout à la fois de plénitude et de profondeur (profond et creux vont trop souvent de pair) pour se défier d'un entraînement inconsidéré. Cela ne tient pas de la virtuosité. Sur ce terrain, la composition théâtrale de Gabrielle Fontan est un excellent point de comparaison en même temps qu'un bel exemple de réussite. Catherine est tout ce qui la traverse : la douleur, l'égarement, la douceur ou l'amour. J'avoue que deux moments m'ont proprement *raviné* : l'annonce de la mort de Kevin, et la crise de démence finale.

Malgré tant et tant d'exemples, on s'étonne chaque fois du pouvoir, effroyable d'impudeur, du cinéma, capable de capter les notations les plus fugitives, les affleurements de la vie intérieure, les signes infimes de la trahison perpétuelle du corps, — aussi bien que l'éruption sauvage d'une âme palpitante, ravageant un visage ou un regard. Je comparerais alors volontiers la caméra à ces exorcistes primitifs qui entraient en lutte avec un être, le pressaient, le guettaient, le sollicitaient de tout leur pouvoir, souffraient avec lui, pour lui faire dégorger son démon. Comme eux, elle malmène ceux qu'elle tient sous son œil implacable, pour mieux malmener, plus tard, le spectateur fasciné. Ceci est un autre privilège du cinéma : j'ai souvent rêvé à ce que pourrait être l'orchestration patiente, calculée, tendue, dans un crescendo régulier, du tourment infligé par l'écran au spectateur : une sorte de modulation suprême du cri, — et longue, longue, jamais relâchée, jamais précipitée, mais soutenue par les ressources de l'art le plus strict jusqu'à la limite de l'efficience sur l'écran correspondant à la limite de la sensibilité du public. Mais sans doute ne sont-ce que d'étranges rêves dirigés par des monstres bizarres, des *Bunuel à tête de Bresson*...

JEAN-JOSÉ RICHER

DU BAUHAUS A *LIFE*

JAMMIN' THE BLUES, film de GJON MILI. *Images :* Robert Burcks. *Interprétation :* Lester Young, Red Callender, Harry Edison, Marlowe Morris, Sidney Catlett, Barney Kessel, Joe Jones, John Simmons, Illinois Jackett, Mary Bryant, Archie Savage. *Production :* Warner Bros, 1948.

Chose assez rare dans le monde cinématographique, Gjon Mili est un homme pleinement conscient et informé des tendances plastiques de son époque. En effet, il est évident dans *Jammin' the Blues* que Gjon Mili a été fortement influencé dans sa vision de l'univers pictural par les théories de la fameuse école du Bauhaus (1). A plusieurs reprises cette influence se manifeste, soit inspirée directement de Moholy Nagy et de ses expériences, fondamentales pour l'art abstrait, sur la composition rythmique et contrapunctique de matériaux divers qui acquièrent une valeur nouvelle en fonction les uns des autres par juxtaposition, opposition ou différenciation d'éclairage, soit par l'utilisation d'un fond uniforme et même absent, complètement noir ou complètement blanc, sur lequel le moindre objet prend valeur d'une interprétation lyrique de l'espace et s'affirme en sa totale réalité, son essence insoupçonnée.

Le montage de *Jammin' the Blues* lui-même semble fortement marqué par les procédés de syncope, de contraste chers à Hans Richter, principal cinéaste de l'école du Bauhaus. (La musique de jazz, principal argument du film, en fournit d'ailleurs le prétexte inespéré). Dans ce jeu d'éclairage et de mise en valeur des matériaux Gjon Mili est maître. Les jeux de lumière sur les instruments de musique, l'épiderme des noirs, les mouvements de leurs silhouettes parfois dédoublées sont transcendés par la caméra jusqu'à devenir des signes purement symboliques et très éloignés de tout esprit documentariste. Avec un rais de lumière sur le canotier d'Illinois Jackuett, Gjon Mili parvient à évoquer pendant plusieurs minutes deux sphères d'inégale grandeur se chevauchant l'une l'autre dans les ténèbres que parcourt comme une galaxie la fumée de la cigarette invisible du musicien.

Ce qui est gênant dans le film, si l'on considère la personnalité de son auteur, c'est l'impression constante que l'on ressent de voir que Gjon Mili a eu peur de ne pas faire assez commercial et a continuellement hésité devant l'exploitation intégrale de ces moyens. *Jammin' the Blues* qui s'annonçait comme pouvant être un très beau film abstrait ne l'est

(1) Le transplantement du Bauhaus à Chicago par suite du nazisme a eu et a encore une influence capitale sur l'évolution des arts plastiques et particulièrement de la photographie aux Etats-Unis.



Gjon Mili, *Jammin' the Blues.*

jamais qu'accidentellement. Ce souci de commercialisme se perçoit également dans le choix musical. De plus, l'utilisation intensive de la chanson « Sonny Side of the Street », dont la popularité est reconnue depuis des années et dont le style best-seller est incontestable, *en apporte* une nouvelle preuve.

Il reste à souhaiter que l'homme de très grand talent qu'est Gjon Mili (on lui doit les extraordinaires photographies parues dans LIFE de Picasso peignant dans l'espace avec une lampe électrique), qui s'est révélé comme l'un des artistes les plus méthodiquement originaux de notre époque, soit moins prisonnier dans quelque prochain film des contingences qui semblent l'avoir paralysé dans celui-ci. Il est d'ailleurs surprenant de souligner que *Jammin' the Blues* a fait scandale aux Etats-Unis et qu'il n'a pratiquement pas été distribué, car on voit dans le film un musicien blanc jouer avec des noirs. Nous tenons ces précisions de Gjon Mili lui-même.

RENAUD DE LABORDERIE

AU CŒUR DE LA REALITE

UMBERTO D, film de VITTORIO DE SICA. *Scénario* : Cesare Zavattini. *Images* : G.R. Alodo. *Musique* : Alessandro Cigognini. *Interprétation* : Carlo Battisti (le retraité), Maria Pia Casilio (la petite bonne), Lina Gennari (la baronne). *Production* : Amato-Rizzoli, 1951. *Distribution* : Filmsonor.

Avant la guerre, Vittorio De Sica était chanteur de charme. Il y a cinq ans, après *Sciuscia*, puis *Voleurs de Bicyclettes*, il était un auteur de films génial, fruit d'une bienheu-

reuse génération spontanée, car on s'est bien gardé de savoir qu'il avait réalisé sept films avant *Sciuscia*. Vient *Miracle à Milan*. Les balais vont-ils vers l'Est ou non ? De Sica est-il ou non communiste ? Avec *Umberto D...*, le plus courageux et le plus accompli de ses films, De Sica devient un metteur en scène maudit. On l'ignore. « Sic transit... »

La cause est entendue : il n'y aura pas de bataille d'*Umberto D...* Nous devrons avec humilité nous contenter de rompre nos lances contre des moulins, fidèles à l'image qu'a donnée Simone Dubreuilh du critique de cinéma.

Revenons en arrière. Avec *Voleurs de Bicyclettes*, De Sica et Zavattini viennent de réaliser le plus formellement parfait de leurs films. A la sortie d'un gala triomphal à la salle Pleyel, les critiques ont l'œil humide et se congratulent sur un thème d'apothéose : « C'est l'aboutissement du néo-réalisme. Impossible d'aller plus loin. Après cela, il faut tirer l'échelle ».

Un peu plus tard, *Miracle à Milan* semble leur donner raison. Dans un article (d'ailleurs remarquable) publié dans les CAHIERS DU CINÉMA, Claude Roy écrit avec apparence de raison : « Au lendemain du *Voleurs de Bicyclettes...* il y a ces deux hommes (Zavattini-De Sica) qui sentent qu'un excès de complaisance dans le réalisme-descriptif peut les conduire à une impasse, les coincer dans un cul-de-sac. Mais Claude Roy s'est trompé, et Zavattini, entre-temps, a confié son rêve esthétique à André Bazin : « Je voudrais, dit-il, parvenir à faire un spectacle cinématographique avec quatre-vingt-dix minutes de la vie d'un homme à qui il n'arrive rien ». Levée des boucliers : « C'est un projet insensé. Par définition, le choix préside à toute œuvre d'art. D'ailleurs, quel intérêt peut-il y avoir à gâcher de la pellicule pour montrer exactement ce que chacun peut voir tous les jours ». A l'appui de ce haussement d'épaules quelques déclarations de principes généralement reçus : « Cinéma : art de l'ellipse ». Ou bien : « Pas d'émotion, sans progression dramatique ».

C'est le moment de se fâcher. Au nom de quoi, je vous le demande, veut-on interdire à un créateur, fut-il cinéaste, de renoncer aux règles de la dramaturgie classique.

J'ai déjà, timidement, protesté ici, à propos de Marcel Pagliero, contre ces superstitions ridicules. Nous prétendons, aux CAHIERS DU CINÉMA, nous poser en défenseurs de l'avant-garde sous toutes ses formes, cette avant-garde, aujourd'hui, ne se manifeste plus par révolutions, mais par subtile insinuation, et c'est un fait qu'il faut creuser un peu pour découvrir ce qui donne à tels films de Welles, de Bunuel, de Bresson ou de De Sica un son si résolument neuf, une démarche aussi personnelle ; on s'apercevra alors qu'elle n'est insolite, cette démarche, que par surcroît, et sans exhibitionisme ni préméditation.



Vittorio de Sica, *Umberto D.*

Pour s'en tenir à *Umberto D*, il est bien évident que ce film si humblement coloré est parfaitement révolutionnaire, et constitue le chef-d'œuvre de Zavattini-De Sica. Si nous nous référons au propos déjà cité de Zavattini, il faut convenir que *Umberto D* est en plusieurs de ses parties, ce *film idéal* que Zavattini voudrait faire. *Voleurs de Bicyclettes* était un drame parfaitement orchestré, avec exposition, crise, progression dramatique et dénouement (encore que sur ce dernier point...). Avec *Umberto D*, il ne reste plus rien de ces données classiques de la cinématurgie. On pourrait presque prendre n'importe quel fragment du film et le projeter séparément : il conserverait à peu de choses près la même valeur humaine et la même valeur cinématographique.

On sait qu'il s'agit, grosso modo, d'un homme qui décide de se suicider. On pourrait par conséquent s'attendre à voir exposer logiquement, et exclusivement, toutes les raisons qu'Umberto avait de mourir.

Au lieu de cela, nous voyons simplement cet homme vivre, et, de façon presque irritante, la caméra s'attarde sur tous ses menus gestes, ses tics, ses occupations les plus banales sans que cette succession d'instants futiles puisse agir sur le destin. Umberto se couche, et nous assistons à tous les détails de ce cérémonial fastidieux. La petite bonne, tôt levée, fait du café dans la cuisine, et aucun de ses gestes ne nous est épargné, les gestes nécessaires aussi bien que les gestes accidentels, tel ce mouvement disgracieux de sa jambe pour pousser la porte, et sur lequel, inexplicablement, la caméra insiste, pour terminer, sans apparence de nécessité, sur cinq orteils appuyés contre une porte. Tout est si minutieusement décomposé qu'à chaque instant nous perdons le fil, et l'on ne cesse de se demander où les auteurs veulent en venir. Or ils ne veulent en venir à rien, justement, et j'entends se récrier nos porteurs de boucliers : « En quoi cet inventaire maniaque de gestes sans aboutissement peut-il bien nous en intéresser ? » Ici, je ne peux mieux faire que de citer Bazin : « Il s'agit sans doute pour De Sica et Zavattini de faire du cinéma l'asymptote de la réalité. Mais pour qu'à la limite, ce soit la vie elle-même qui se mue en spectacle, pour qu'elle nous soit enfin, dans ce pur miroir, donnée à voir comme poésie. Telle qu'en elle-même enfin, le cinéma la change ». C'est dans cet esprit qu'il faut voir *Umberto D*.

En cette ambition réside toute la portée de l'entreprise de Zavattini et de De Sica, la plus hardie, sans doute, qu'on ait sentie au cinéma.

Il nous faut maintenant modifier le schéma un peu idéal que nous venons de tracer. Les auteurs d'*Umberto D* n'ont pas poussé leur recherche jusqu'à l'absolu parti-pris. La seconde partie revient à une forme de récit plus traditionnelle.

On pourrait dire qu'il y a deux *films* dans *Umberto D*. Le premier appartiendrait à Zavattini. Le second serait plus particulièrement propre à De Sica. Grâce à une habile transition fournie par le petit chien Flack, ce second épisode commence au moment où Umberto est déterminé au suicide. A lui seul, il constitue une extraordinaire nouvelle cinématographique. L'homme, donc, a décidé de mettre fin à ses jours, comme on dit, et peu nous importe, à partir de ce moment, les raisons de son désespoir. Mais il veut que son chien soit en lieu sûr, et nous le voyons avant de mourir faire mille tentatives pour s'en débarrasser. Peine perdue, le chien revient toujours. Alors Umberto décide de le faire mourir avec lui. Il le prend dans ses bras, se poste au passage du train. Mais le chien a peur, se débat, s'échappe et, grâce à lui, Umberto, qui l'a suivi, échappe à la mort. Maintenant l'animal, inquiet, fuit devant son maître. Umberto a peur d'avoir perdu l'amour du seul être qui l'aimait. Il l'appelle. Il lui lance une pomme de pin : « Va chercher, Flack ». Et peu à peu, Umberto, que nous tenions pour mort, refait les gestes de la vie en jouant avec son chien. Fin. Umberto est-il sauvé ? Non, car le film recommence...

Admirable de concision, de juste mesure, d'émotion contenue, la fin de *Umberto D* est sans doute l'un des drames les plus bouleversant du cinéma. L'influence de Chaplin y est manifeste dans le thème et dans la facture, sans qu'on ait jamais pourtant le soupçon d'un pastiche ni d'un simple emprunt. De Sica a toujours proclamé son admiration pour René Clair et pour Chaplin. Il avait liquidé, avec *Miracle à Milan*, l'influence de Clair. Il liquide ici celle de Chaplin, et il le fait avec l'humilité qui convient à un véritable hommage.

J'aurais voulu évoquer d'autres aspects de ce film si riche. Il fallait dire notamment quel implacable constat il nous donne de la situation sociale des classes moyennes, de leur manque de solidarité, de leur solitude égoïste. Mais l'article s'allonge démesurément.

Je m'en tiendrai, pour finir, à saluer l'exceptionnelle interprétation de deux inconnus : Carlo Battisti, bouleversant sans être tout à fait sympathique — suprême subtilité — et Maria Pia Casilio, l'inoubliable petite bonne, sans doute le personnage de film le plus authentiquement original que je connaisse.

Mais nous savions avant *Umberto D* que De Sica est le meilleur directeur d'acteurs de sa génération...

Robert Pilati

PROCEDES BIEN CONNUS

PHONE CALL FROM A STRANGER (APPEL D'UN INCONNU), film de JEAN NEGULESCO. *Scénario :* Nunnally Johnson, d'après une histoire de I. A. R. Wylie. *Images :* Milton Krasner. *Musique :* Franz Waxman. *Interprétation :* Bette Davis (Marie Hoke), Gary Merrill (David Trask), Shelley Winters (Binky Gay), Michael Rennie (Dr. Fortness). *Production :* 20th Century Fox, 1952.

Phone Call From A Stranger a eu le prix du scénario à Venise. Curieuse récompense car le scénario est sans doute ce qu'il y a de plus faible dans le film. Non pas que l'idée originale en elle-même soit mauvaise. Le héros lie connaissance dans un avion avec trois personnes qui chacune se confient à lui et lui donnent leurs adresses. L'avion s'écrase, notre homme est le seul rescapé. Il lui reste les trois adresses auxquelles il se rend, ce qui va le mêler à trois drames différents sans relation entre eux. Le dernier épisode pourtant aura une incidence sur sa vie privée puisqu'il lui permettra de se réconcilier avec sa femme. Cette trame est plausible, mais c'est le développement mélodramatique de chaque épisode qui donne à l'histoire un ton bien-pensant plutôt désagréable. Negulesco semble avoir été conscient de ce danger car sa mise en scène tend continuellement vers la sobriété et à l'ellipse. Le premier épisode pourtant n'est guère probant et le dernier n'est qu'un numéro Bette Davis auquel le protagoniste — son mari Gary Merril — assiste en pur spectateur. Il y a longtemps que nous connaissons le grand talent de Bette Davis et son goût du personnage de composition. Ici elle reprend son masque d'Elizabeth d'Angleterre et — est-ce un hommage à Sarah Bernhardt ? — la cloue sur un lit de paralytique avec poulies, câbles et leviers. Negulesco ne peut rien contre toute cette ferraille, d'autant plus qu'elle appuie fortement sur la glande lacrymale. L'épisode central est par contre assez réussi. Plus développé il aurait pu être à lui seul le sujet d'un film. De plus il est bien joué, surtout par Shelley Winters. Gary Merrill, lui aussi, a tendu constamment vers la sobriété, mais le rôle ne lui permet pas d'être aussi naturel que dans *All About Eve* où il formait avec Bette Davis un éblouissant couple « d'amants terribles ».

J. D.-V.



Jean Negulesco, *Phone Call From A Stranger.*



Joseph L. Mankiewicz, *People Will Talk* : Cary Grant et Jeanne Crain.

DE L'IRONIE QUELQUE PEU AMERE

PEOPLE WILL TALK (ON MURMURE DANS LA VILLE), film de JOSEPH L. MANKIEWICZ, d'après la pièce « Dr. Praetorius » de Curt Goetz. *Images* : Milton Krasner. ***Interprétation*** : Cary Grant (Dr. Praetorius), Jeanne Crain (Deborah Higgins), Walter Slezack (Prof. Barker), Hume Cronyn (Prof. Elwell). *Production* : 20th Century Fox, 1951.

Joseph Mankiewicz a toujours eu contre les femmes une ironie mordante et un peu affectueuse. *Qu'il* les aime ou ne les aime pas, elles troublent sa vie par leurs effractions ou par leurs effervescences hystériques ou amoureuses. Il porte alors à leur crédit le mal du monde et le sien propre et les en absout un peu par la majesté de leurs attitudes qu'elles gardent jusque dans leur déchéance. Car si Mankiewicz attaque la femme comme un animal trop autoritaire et trop blessé, il ne met jamais en parallèle une toute-puissance bienfaitrice de l'homme *sage*.

Bien que souvent bavards, ses films ne nous donnaient jamais d'idées générales, d'interprétation cosmique — fut-elle à travers de simples visages. Il semble par contre qu'il nous offre avec *People Will Talk*, qui est un démontage minutieux et subtil de toutes les comédies et de tous les drames, une vision un peu désabusée, un peu triste d'un monde vain, par un caractère de femme sur lequel il se penchera avec une tendresse étonnée, et dont il réduira les désirs et les amours à la *mesure d'un jeu, où l'homme de l'histoire* peut bien prendre sa place car il est doux et parce que, gentiment, il prêche dans le désert.

De ce drame allemand de l'horreur dont Mankiewicz s'est amusé avec beaucoup plus d'intelligence qu'il n'y paraît, il a fait une comédie qui donne l'explication subtile de la vie et de la mort, qu'il ne faut guère prendre au sérieux. De l'apparition du docteur Praetorius qui se fit boucher pour exercer son art sur des populations qui craignaient les médecins de tous types, et qui, plus tard, nous a fait découvrir, à son cours d'anatomie, sous le drap blanc, le cadavre à disséquer sous la forme d'une fille merveilleusement belle (« elle était vivante et gaie, elle aimait ») sans le moindre étonnement, à la rencontre de Praetorius avec l'étudiante qui est enceinte (mais non de lui) et qu'il épouse un peu de

la trouver belle et de l'aimer d'un coup car l'amour va et vient, caprice pourtant sûr quelquefois (« Je vous dirai pourquoi je vous aime dans trente ou quarante ans »), et, un peu malgré lui, il y a une grande habileté à détruire impitoyablement ce qui fait le ressort du conventionnel américain : la cuisine insipide comme le tabou physiologique (dans une étonnante scène sur un lit la jeune femme — Jeanne Crain — déjà enceinte de l'autre amant mais qui ne le sait pas, et croit l'être de Praetorius, compte les jours, s'étonne sous les yeux de Grant-Praetorius amusé et dansant, qui se fera sévère pour crier fort que d'ici ou de là, les enfants sont les mêmes, qu'ils arrivent crachotant dans un monde hostile qu'ils n'ont pas désiré, et qu'il s'agit avant toute chose, quels qu'ils soient, de les aimer.)

Ce monde aussi est incompréhensible et un peu magique. Les luttes pernicieuses des hommes entre eux apparaissent alors plus mesquines (Hume Cronyn, qui est le petit professeur hargneux qui cherche à déshonorer son confrère, s'en ira seul, dans la fin du film, loin de la joie des autres, sous les arcades sombres de l'université, comme une petite âme méprisable et, au fond, très triste.) Mais les choses les plus incroyables nous paraissent simples (si l'on ne dit pas que le mystérieux Shunderson, sauvé de la mort — il y a longtemps — par Praetorius, après une pendaison, est ressuscité des morts, c'est bien parce que nous sommes en Amérique. Il ressuscite des hommes chaque jour.) Les catastrophes elles-mêmes ne sont-elles pas souvent mythiques ? Il y a entre trois hommes d'âge mûr une magnifique scène où ils jouent au train, et où nous participons avec violence à la peur, à l'angoisse même de la jeune femme qui craint la rencontre fracassant des jouets qui se croisent en pleine vitesse, rencontre qui fatalement se produira, jeux de notre espoir et de notre corps (nous ne pouvons rien, fût-ce contre des jouets.)

Que nous reste-t-il ? Mankiewicz nous donne-t-il une grande leçon pontifiante et facile ? Non, il nous incite à l'ironie, peu facile car il s'agit de notre mort et les hommes que nous côtoyons sont des horreurs de sang, mais il en a le courage, il en rit un peu triste. Restez où le destin vous a placé, faites les choses que vous avez à faire, mais absentez-vous d'une absence supérieure, celle du rêve ou du rire, comme nous le montre le visage de Cary Grant dont il a exigé une grande mobilité, long corps et visage fuyant, que l'on réclame d'habitude, marquant l'écran d'une présence forte. Les portes de la joie vous sont ouvertes — et ces portes sont dans le film le concert des étudiants, et si vous savez entendre cette musique, qu'il a choisi d'un musicien allemand rigoureux, Brahms — vous entrerez en joie elle-même, par un long rire doux qui vous prendra, qui prendra aussi la jeune femme indécise, étonnée, perdue (comme dans la scène *baroque* où au début, dans une curieuse laiterie de ferme, elle nous aura fait part de son incompréhension des choses, en une vraie danse *baroque* des amours) et qui, brusquement, participe à la joie générale (dans un plan que je n'hésiterai pas à dire très extraordinaire de ne pas nous l'avoir rendu ridicule) par l'enfant qui pour la première fois bouge en elle, et de ce ventre, sur lequel Mankiewicz insiste, s'irradie une étrange douceur, et le chœur éclate en un hymne.

MICHEL DORSDAY

POUR UN CINEMA IRREALISTE

LES BELLES DE NUIT, film de RENÉ CLAIR. *Scénario, dialogues :* René Clair. *Images :* Armand Thirard. *Décors :* Léon Barsacq. *Musique :* Georges Van Parys. *Interprétation :* Gerard Philipe (Claude), Martine Carol (Edmée), Gina Lollobrigida (Leila), Magali Vandel (Lucile et Suzanne), Bernard La Jarrigue (Léon), Raymond Cordy (Gaston), Jean Parédès (Paul). *Production :* Franco London Film, 1952. *Distribution :* Gaumont.

Parvenu à la maîtrise et à une notoriété mondiale un créateur peut se survivre ou se répéter ; il peut aussi prendre le risque de se renouveler. La question ne se pose pas pour la plupart des réalisateurs de films qui portent à l'écran des scénarios d'auteurs divers : renouvellement ou répétition dépendent des collaborateurs successifs qu'ils choisissent. Mais pour un Charlie Chaplin, pour un René Clair, qui ne sont pas seulement des réalisateurs mais des auteurs, chaque œuvre nouvelle est une aventure où ils s'engagent tout entier. Après la parenthèse (importante) de sa période hollywoodienne, René Clair avec *Le Silence est d'Or* renouait par le ton et le style de sa comédie avec la continuité de son œuvre antérieure. *La Beauté du Diable* au contraire se situait hors de son registre habituel. Le cas des *Belles de Nuit* est plus complexe que celui des deux films précédents : celui-ci n'est pas seulement dans le prolongement naturel de l'œuvre de René

Clair, il est marqué par un retour au style de ses films les plus célèbres, vieux maintenant de vingt ans et plus, et pourtant il témoigne d'un pouvoir créateur et d'une faculté de renouvellement qui en font une de ses œuvres les plus originales.

Tout se passe comme si, après les discussions suscitées par *La Beauté du Diable,* René Clair avait voulu faire un film « à la manière de René Clair ». Non pas une anthologie des thèmes chers à l'auteur et une reprise d'éléments épars dans son œuvre antérieure comme l'*Orphée* de Cocteau. *Les Belles de Nuit* est bien plutôt l'affirmation neuve d'une esthétique du cinéma qui va systématiquement contre la mode ambiante. On croit avoir tout dit quand on a dit fantaisie à propos de René Clair. C'est irréalisme bien plutôt qu'il faudrait dire, à une époque où réalisme et néoréalisme, réalisme noir et réalisme gai tiennent le devant de la scène. De la fantaisie on en trouve autant qu'il faut dans les comédies britanniques, révélations comiques de cette après-guerre : mais l'originalité de *Passeport to Pimlico* ou de *Whisky à Gogo* consistait à brocher un comique collectif sur une description presque documentaire d'un quartier ou d'un village. *Le Silence est d'Or* sacrifiait à un réalisme d'un autre genre en reconstituant minutieusement une époque. L'originalité des *Belles de Nuit* c'est au contraire d'adopter d'emblée une perspective irréaliste. Le personnage de ce musicien de province jeune et beau qui donne des leçons de piano ; ses amis, l'agent, l'ouvrier garagiste et le garçon de café ; le cadre même du Grand Café avec sa magnifique caissière, autant d'éléments qui, même avant qu'intervienne le merveilleux, placent le spectateur dans un monde cinématographique qu'il rencontre de moins en moins souvent : celui de la stylisation.

Mais la stylisation, cette tentation de tous les débutants (elle conduit à la catastrophe neuf sur dix des films d'amateurs et condamne à la pauvreté la moitié des courts métrages expérimentaux), la stylisation ne réussit que par le miracle d'un style. Avec *Les Belles de Nuit* le miracle se produit et la présentation du film à Venise a prouvé que la partie est gagnée dès les premières images, même devant un public international. Si le public entre dans le jeu c'est grâce à l'accord parfait de tous les éléments du langage cinématographique : les acteurs, ici plus que dans aucun film de René Clair, sont exactement le contraire des monstres sacrés, marionnettes pourrait-on dire si le mot n'avait pris un sens péjoratif, mais maniées de main de maître sans un geste inutile, avec une précision qui apparente leur pas à la danse ; les décors simplifiés au point de ne plus comporter que des éléments significatifs — et quand on entre dans le monde du rêve le décor devient toile peinte, ébauche, signe plus que décor —; les éclairages enfin, volontairement conventionnels et qui contribuent plus qu'aucun autre élément à créer l'atmosphère irréelle et légère dans laquelle se déroule le récit.

Ce récit lui-même ne doit rien à la mode du cinéma-fait divers ou à celle du cinéma-théâtre qui se partagent actuellement la production courante : *Les Belles de Nuit* est construit comme un conte et même comme une carte philosophique du XVIII[e] siècle, le merveilleux y intervient comme le ressort d'un mouvement d'horlogerie ; toutes les autres pièces sont calculées avec une haute précision et les rouages tournent sans heurt. Le sourire ou le rire se déclenchent comme sonnent les heures ou les carillons.

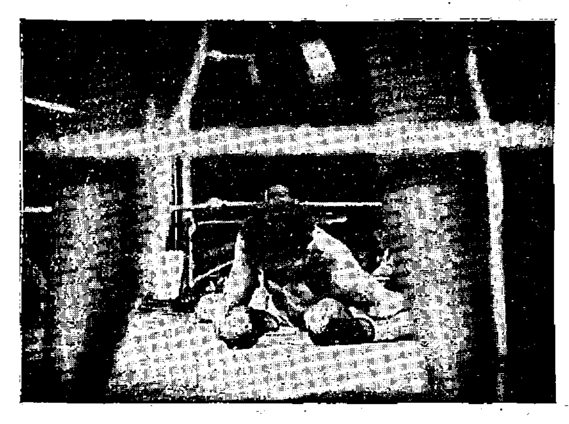
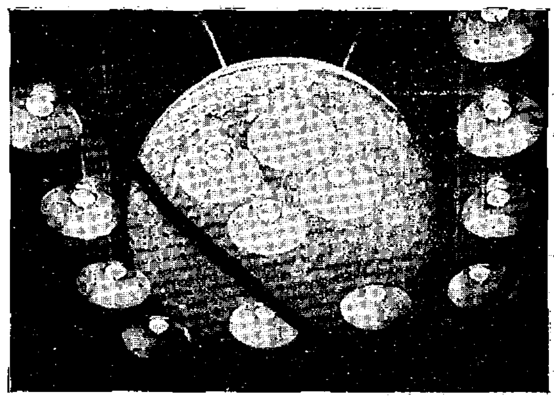
Tant de perfection dans les moindres détails n'entraîne aucune froideur : comme les acrobates rompus à leur métier René Clair ne laisse jamais deviner son effort ou prévoir ses effets. Nous l'écoutons nous raconter l'histoire de ce musicien-poète qui s'évade du monde réel grâce au rêve ; nous le suivons dans ses jongleries avec le temps ; nous retrouvons avec plaisir la comtesse, la caissière et l'ouvrière en 1900, en 1830 et en 1789. Rien ne détourne et tout séduit. Sauf peut-être une longueur inquiétante dans la seconde moitié du film, quand le récit s'accélère et remonte à l'âge des cavernes. Des effets faciles gâchent alors un peu notre plaisir. Mais comme l'équilibriste, René Clair se rétablit bientôt et finit son film en beauté (1).

Aucun des films de René Clair, malgré l'apparence, ne limite ses ambitions au seul divertissement. Son irréalisme, comme celui des meilleurs conteurs, est le moyen d'expression subtil d'une sensibilité très aiguë aux problèmes contemporains. Faut-il rappeler *Le Million, A Nous la Liberté* et *Le Dernier des Milliardaires* (pour lequel j'avoue une secrète et très personnelle préférence) ? Le fantastique de *La Beauté du Diable* traduisait l'angoisse qui étreint nos contemporains quand ils tentent d'imaginer l'avenir, la fantaisie des *Belles de Nuit* illustre un besoin d'évasion complémentaire et une idéalisation symétrique du passé. Dans les deux cas l'irréalisme ouvre au cinéma la possibilité d'exprimer autre chose que des faits : crainte de l'avenir dans *La Beauté du Diable,* nostalgie du passé dans *Les Belles de Nuit,* mélancolie de l'âge mûr dans *Le Silence est d'Or.* Le cinéma de René Clair est un cinéma sentimental qui redécouvre naturellement les grands thèmes de toute poésie. Et puisqu'on ne peut juger sans références littéraires cet auteur qui écrit ses films avant de les tourner, nous verrions volontiers en lui le Giraudoux du cinéma, champion de l'irréalisme, de la fantaisie et de la sensibilité discrète dans un monde réaliste, positif et violent.

J.-C. TALLENAY

(1) Je parle de la version présentée à Venise, René Clair comme tout artiste-artisan remet cent fois sur le métier son ouvrage et a, paraît-il, introduit depuis, des modifications au montage.

RÉTROSPECTIVES

Alfred Hitchcock, *The Ring* : le boxeur groggy (à gauche), ses impressions (à droite).

FLASH-BACK SUR HITCHCOCK

THE RING, film d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario* : Alfred Hitchcock. *Interprétation* : Carl Brisson (Jack Sander), Lilian Hall Davis (Nelly), Ian Hunter (Bob Corby), Gordon Harker (Dick, l'entraîneur de Jack), Forrester Harvey (Harry, le monteur du match forain), Harry Terry (James Ware, l'impresario). *Production* : British International Pictures, 1928.

CHAMPAGNE, film d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario* : Walter Mycroft. *Interprétation* : Betty Balfour (la jeune fille), Jean Bradin (le jeune homme), Theo von Alter (le passager), Gordon Harker (le père). *Production* : British International Pictures, 1928.

La carrière muette d'Alfred Hitchcock est peu connue en France. On cite quelquefois *The Lodger* (*Le Locataire*) qui date de 1926, et l'on passe, sans transitions, à *Blackmail* (*Chantage*), qui a été, en 1929, le premier film entièrement parlant réalisé en Angleterre.

Un hasard heureux (1) nous a révélé deux films de cette période un peu méprisée, tournés l'un et l'autre en 1928 : *Champagne* (*A l'Américaine*) et surtout *The Ring* (*Le Ring*) (2). Comme la plupart des œuvres du muet, ils ont quelque peu vieilli. Pourtant les deux premières bobines de *Champagne* et *The Ring*, dans son ensemble, résistent encore à l'épreuve d'une rétrospective. Mais leur intérêt majeur est d'annoncer, par bien des aspects, les œuvres parlantes du maître du « suspense » : humour, virtuosité, goût infaillible du détail pittoresque, et une même indifférence à l'égard des scénarii.

Par son sujet (3), *The Ring* s'apparente à cette série des films de sport, comédies sentimentales ou mélodrames aimables, qui faisaient les beaux jours de la production commerciale aux alentours des années 1930. L'histoire n'est ni meilleure, ni pire que celles de *Cran de Lion*, d'*Un Punch à l'Estomac*, ou de n'importe laquelle des bandes dérisoires tournées à l'époque.

Dans une fête foraine de la banlieue de Londres, le public s'est groupé autour d'une baraque de boxe où les « aboyeurs » exhibent un jeune athlète, Jack Sander, le « tombeur du premier round ». On défie les amateurs de tenir plus d'une reprise. Un coup d'œil assassin de la caissière, Nelly, et un badaud accepte le combat. A la surprise générale, il met à mal la vedette de l'établissement et se fait connaître : Bob Corby, champion d'Australie catégorie poids lourds. Nelly lui apprend qu'elle est fiancée à Sander, lequel risque fort de perdre son gagne-pain après cette défaite. La caissière est jolie femme, et Corby engage aussitôt le fiancé comme entraîneur. On imagine la suite : Sander se marie, puis trouve grâce à l'appui de Bob quelques engagements dans des rencontres secondaires. Son étoile monte dans les milieux de la boxe, mais Nelly se détache de lui. Un soir de

(1) Collection privée du Centre d'études Cinématographiques de Toulouse.

(2) Le titre français de *The Ring* est une traduction assez infidèle, car le mot anglais « ring » signifie aussi anneau ou cercle. Or, un bracelet joue dans ce film un rôle symbolique important.

(3) Le scénario est signé d'Hitchcock en personne.




Alfred Hitchcock, *Champagne* : le salon du bateau vu à travers le verre du buveur (à gauche) et le buveur lui-même (à droite).

match, après quelques mots très durs, elle le quitte et l'on devine qu'elle rejoint Corby. Bien entendu, l'explication finale aura lieu sur un ring. Les deux hommes lutteront pour leur amour au cours d'un combat comptant pour le titre : Sander vaincra et retrouvera sa femme.

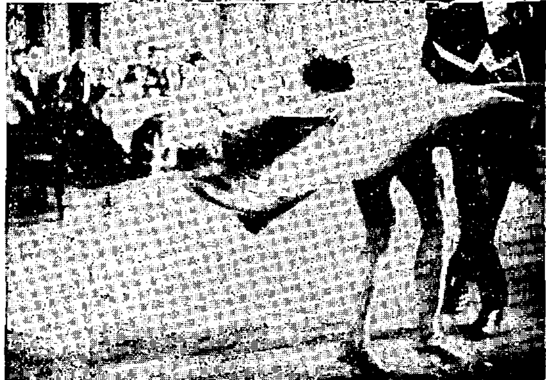
Plus mièvre encore est le scénario de *Champagne*. Un milliardaire de New York a refusé la main de sa fille à un garçon sans fortune qui, de dépit, s'embarque pour l'Europe. L'héritière le rejoint en avion et s'installe à Paris. Elle se laisse vite griser par cette ambiance neuve et le regard d'un séducteur au charme balkanique. Survient le père, décidé à mettre un terme à ces extravagances. Il déclare tout net qu'il est ruiné. Courageuse dans le malheur, la jeune fille cherche du travail. Elle sera entraîneuse. Pris à son propre piège, le père dévoile son jeu et tout s'arrange. Les fiancés se réconcilient, car le bellâtre, lui aussi, tenait un rôle. Excellent homme au demeurant, il incarnait dans cette bluette familiale, avec peut-être un soupçon de nostalgie, l'ivresse du mal et du désir.

Toujours à l'aise dans ces feuilletons, Hitchcock avait ici d'autres obstacles à vaincre : les exigences du commerce et l'insuffisance des moyens financiers. Certaines vues de foule, dans le combat final de *The Ring*, sont réalisées à l'aide de découvertes et le truquage est apparent. Mais la technique révèle un métier très sûr, et le metteur en scène saisit toutes les occasions de glisser une image ou une séquence qui surprennent dans un film de série.

Ainsi, le découpage des premières scènes paraît gratuit, étranger au récit. Mais il crée une ambiance. Dans cette fête foraine qui ouvre *The Ring*, la camera flâne longtemps à l'affût du détail pittoresque : un couple endimanché, un nègre hilare, un travelling sur une balançoire. L'épisode initial de *Champagne*, sur le paquebot, est presque insolite : un couple de danseurs acrobatiques s'exhibait dans le salon des premières ; à quelque signal mystérieux — on saura plus tard qu'un avion s'est posé près du navire — les passagers envahissent la piste et font avec le couple un étrange ballet.

Les angles de vue sont quelquefois inattendus. Dans *The Ring*, les photographies de reflets viennent comme un leit-motiv. Au bord d'une rivière, les fiancés échangent des serments, et l'écran a capté leur silhouette ondoyante. C'est dans une glace que Jack Sander surprend les libertinages de sa jeune épouse, pendant une party où des girls endiablées dansent le charleston. Et dans un seau d'eau, au cours du combat final, il découvre l'image d'une Nelly repentante et soumise. Certaines recherches visuelles rappellent d'ailleurs la meilleure avant-garde. Le rythme enfiévré de la party, qui a égaré Nelly, est suggéré par des corps qui se ploient et se confondent avec le clavier d'un piano allongé démesurément. Dans *Champagne*, le salon du navire émerge lentement à travers une coupe, et l'on songe au fameux verre de lait de *Spellbound*.

D'autres procédés étaient plus courants au temps du muet, mais Hitchcock les utilise avec bonheur. Quand il veut rendre le grouillement sonore d'une foire, il saisit en gros plan une bouche qui hurle, puis des lèvres plus laides et plus grosses encore, enfin l'orifice d'une figure de passe-boules. Les fondus enchaînés sur un geste, un objet, répondent à une nécessité : à la main du manager sur le poignet de Sander succède la main du séducteur sur le poignet de Nelly. Plus loin, c'est un travelling en plongée sur le bras de la jeune fille, partagée entre les deux hommes : elle consulte une cartomancienne qui l'entretient de son fiancé, de l'amour légitime, du roi de cœur. En contre-point la camera glisse le long du bras, s'arrête un instant sur le bracelet offert par Bob Corby, puis descend vers la main qui tient une carte, le roi de carreau... Ce penchant pour les objets

Alfred Hitchcock, *Champagne* : le bureau de l'impresario (à gauche), une scène dans une boîte de nuit (à droite).

symboliques, soudain chargés de drame, Hitchcock ne l'a jamais perdu : qu'on se souvienne du verre de lait de *Suspicion*, de la clef et de la tasse de thé empoisonné de *Notorious*, du morceau de corde de *Rope*.

On avancera que ces recherches étaient banales en 1928. Pour suppléer au son, la plupart des réalisateurs utilisaient des enchaînés, des surimpressions ou des ellipses qui feraient la renommée d'un technicien du parlant. Bien plus originaux, pour le spectateur d'aujourd'hui, sont les essais de cinéma subjectif. Dès la sortie de *The Ring*, une brève séquence décrivant les impressions d'un boxeur groggy, dédoublement de lumières et jeux de corde, avait frappé la critique française (1). De même, quelques perceptions d'homme saoûl accompagnaient l'évocation du repas de noce. Dans *Champagne*, il n'est pas rare que la camera se substitue à un acteur : au père qui arrive à l'improviste pendant une joyeuse présentation de robes ; au séducteur qui vide une coupe ; au jeune premier malade sur le paquebot ; il s'agissait là de rendre une sensation d'écœurement, et nous buttons sur un plat de viande en sauce ; un peu plus tard, dans la cabine, nous verrons ondoyer trois images simultanées de la jeune fille.

On chercherait vainement dans *The Ring*, ou *Champagne* (sauf peut-être dans quelques plans très brefs), les variations favorites d'Hitchcock sur le doute et le soupçon. On y retrouve, néanmoins, la plupart des thèmes qui lui sont familiers. Et d'abord ce goût des lieux où l'on s'amuse, qu'il enrichit d'observations savoureuses ou de contre-points dramatiques. La fête de *The Ring* prélude à d'autres kermesses aux résonnances plus insolites : on pense à *Strangers On A Train* ; à ces ventes de charité de *Blackmail* et de *Stage Fright* où des criminels rôdaient parmi les capelines, les chapeaux melons et les petits boys-scouts. Dans *Champagne*, c'est la faune d'un night club parisien, ou bien les automates d'une party mondaine. Quant à la réception de *The Ring*, elle se déroule dans ce living room où, vingt et un ans plus tard, deux jeunes hommes très distingués manieront une corde. Mais à travers les rideaux brillent les lumières de Londres ; le drame qui couve est simplement sentimental.

C'est dans ces foules du plaisir qu'Hitchcock glisse des comparses aux visages étonnamment présents. La brusque fixité d'un regard au-dessus d'une coupe de champagne, une moue, une attitude révélatrice aussitôt réprimée, une main qui se crispe ou qui joue avec un bracelet, rien n'échappe à sa vision aiguë du détail expressif. Là réside son humour, une composante majeure de ce que l'acteur anglais John Longden appelle « the Hitchcock touch ». Il excelle, dans les moments de tension, à souligner un petit fait cocasse qui amènera une détente. Au cours de la cérémonie nuptiale de *The Ring*, l'apparition de sœurs siamoises est une trouvaille qui sera reprise avec plus de bonheur dans une séquence de *Saboteur*, en 1942. Et voici la troupe des boxeurs professionnels qui gagnent leur vie sur les champs de foire : Gordon Harker y fait ses débuts en soigneur vulgaire et flegmatique, et l'un de ses meilleurs gags consiste à jouer les valets de chambre solennels avec les amateurs qui vont se faire assommer sur le ring. Voici, dans *Champagne*, la farandole des invités frivoles et empressés, autour d'une fille de milliardaire. Et, plus loin, quelques notations rapides : un gras patron de boîte de nuit cache mal ses emportements sous des tics serviles ; dans le bureau sordide d'un impresario de music-hall, un homme debout derrière l'héroïne, du bout de son soulier, lève un pan de jupe.

Ces films ont un autre intérêt. Ils se situent au terme de la carrière muette d'Hitchcock.

(1) Cinémagazine, N° 38, du 21 septembre 1928.




Alfred Hitchcock, *The Ring* : la réception (à gauche), le living-room qui préfigure étrangement le studio de *The Rope* (à droite).

Ils permettent donc de faire le point. La sûreté de ton, les trouvailles du récit, la richesse de syntaxe montrent qu'Hitchcock est devenu maître de son art. Il ne fera que transposer ou adapter au parlant cette virtuosité exemplaire, et l'enrichir des possibilités offertes par l'image-son. Dès *Blackmail*, il donnera son entière mesure. Dans une séquence de *Murder* (1931), une voix hors champ exprimera les pensées de l'acteur, et ce procédé sera repris beaucoup plus tard par Lean et Coward dans le très surfait *Brief Enconter*. L'abandon des fastidieuses lenteurs de montage, de tradition dans les films muets de série, donnera à son style un dépouillement, une rigueur, qui faisaient défaut, on doit le reconnaître, à *The Ring* ou à *Champagne*. Hitchcock cultivera son sens de l'ellipse, qui deviendra l'une des constantes raffinées de son œuvre. La direction des interprètes tendra vers une stylisation presque unique dans l'histoire du cinéma. Mais nous avancerons qu'elle était déjà presque parfaite en 1928. Et Hollywood, troisième étape après Munich Elstree, fera d'Hitchcock davantage qu'un metteur en scène : un véritable auteur de films.

RAYMOND BORDE et ETIENNE CHAUMETON

LES VOIX DU SILENCE

LA PASSION DE JEANNE D'ARC, film de CARL TH. DREYER. *Scénario :* Joseph Delteil. *Images :* Rudolph Maté. *Décors :* Jean Victor Hugo et Hermann Warm. *Commentaire musical :* d'après Vivaldi, Albinois et J.-S. Bach, réglé par Edgar Bischoff. *Interprétation :* Falconetti (Jeanne), Silvain (Pierre Cauchon), Antonin Artaud (Jean Massieu), Michel Simon (Jean Lemaître), Maurice Schutz (Nicolas Loyseleur), Jean d'Yd (Guillaume Evrard). *Production :* Société Générale de Films, 1928. *Distribution :* Gaumont.

La musique qui accompagne le nouveau tirage de *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Dreyer, contribue encore à souligner l'aspect peut-être le plus important du film, son silence. On sait par trop d'exemples, de *Cabiria* à *Ben-Hur*, qu'il ne suffit pas qu'un film soit muet pour qu'il soit silencieux. Il ne suffit même pas qu'il y ait peu ou pas de sous-titres. Ici, il y a des sous-titres, il peut même sembler qu'il y en a proportionnellement beaucoup. N'a-t-on pas dit que ce film impliquait déjà la technique du parlant ? Mais parlerait-il, ce serait à la façon du *Journal d'un Curé de Campagne* et il n'en serait pas moins silencieux, car c'est d'une autre qualité de silence qu'il s'agit, peut-être de celui que des byzantins appelleraient Hagia Sigê.

Il est partout présent ce silence, à tous les niveaux de l'œuvre, à tous ses plans d'existence, mais fondamentalement dans le rythme. Et c'est là, chose si rare, que le spectateur inattentif peut en être dérouté, surtout s'il vient de voir des films débordant de personnages, de décors, d'actions, de mouvements. Ici on exige d'abord une catharsis de la fièvre activiste et du « suspense » policier. Il faut se soumettre comme les contemplatifs à une lenteur calculée de la respiration, substituer à l'alexandrin dramatique le verset de la Bible. On est dans le poème, non dans le drame. Or le poème n'est pas réductible à un

schéma linéaire inscrit dans le temps à une suite d'avant et d'après, à une progression, même coupée de brusques ruptures. Le poème est de l'ordre de l'instant, et s'il est obligé de s'inscrire dans le temps, c'est plutôt comme par un gonflement de cet instant, par un déploiement selon un rythme interne. Le poème est de nature cyclique ou atmosphérique. Son tissu est une sorte d'éther vibratoire, où la propagation des ondes est quasi-instantanée, où leur mouvement centrifuge n'est qu'une illusion, fruit de multiples oscillations immobiles.

La Passion de Jeanne d'Arc relève de ce climat d'immobile vibration poétique. Le titre souligne ce caractère, c'est la *Passion* non le *Procès* de Jeanne d'Arc, thème trop fondamentalement dramatique, au moins dans un univers autre que celui de Kafka. Sans doute on pourra relever dans la construction du scénario une très habile courbe dramatique dont les sommets sont constitués par les différentes tortures dont est menacée Jeanne : psychologique, morale, religieuse, physique ; mais s'en tenir là serait réduire au schéma simple d'une sinusoïde la sphère vibrante du poème. Or, c'est cette épaisseur, ce volume qui donnent toute leur signification à la lenteur onirique, ou plutôt hiératique du tempo : transposer en terme de durée, des valeurs d'éternité et de silence. Bazin a parlé de la division du *Journal d'un Curé de Campagne* en « stations » d'un unique Chemin de Croix. L'analogie a été encore plus clairement voulue ici, mais elle ne se réduit pas aux rapprochements métaphoriques des grandes scènes de l'Agonie, des Outrages, de la Condamnation, de Véronique, du Calvaire, c'est dans la structure même du temps de chacune des séquences qu'il faut la chercher. Nous parlions tout à l'heure d'oscillations immobiles, n'est-ce pas la définition même des « stations », points d'émergence successifs et à modalités différentes d'une même réalité sous-jacente et intemporelle, coupes en profondeur dans un courant apparemment mobile, pour retrouver une immutabilité essentielle, une éternité.

Et la quasi-inexistence du décor, des paroles, de l'anecdote, orchestre singulièrement tout cela. C'est toujours d'une même chose qu'il s'agit d'un bout à l'autre du film ; tous ces interrogatoires ne font que monnayer la question unique qui est adressée à Jeanne, celle qui exige aussi comme réponse unique l'un de ces actes qui font un être en même temps qu'ils le jugent. On n'a pas attendu les totalitarismes modernes pour deviner l'importance de l'aveu et chercher à l'obtenir par tous les moyens.

Aussi est-ce toujours au delà des paroles prononcées que se joue la dramaturgie, il faudrait presque dire la liturgie. Rares, toujours authentiques, mais choisies et condensées, on construit sur chacune des paroles une harmonie de visages, sur chaque syllabe une mélodie grégorienne dont chaque neume est un gros plan. Aussi ces mots ne pourraient pas être vraiment exprimés ni joués. Plus que le livret d'un opéra ou l'argument d'un ballet, ils sont très exactement le titre d'un tableau, ces titres en versets bibliques qui s'échappent en banderoles de la bouche des primitifs. Car, au moins autant qu'avec la musique, c'est avec un art encore plus silencieux, la peinture, qu'il faut faire des rapprochements. L'un surtout s'impose avec évidence. C'est le fameux tableau de Jérôme Bosch : « Le Christ Raillé », qui est à l'Escurial. Il en existe d'autres états, sous d'autres titres : « La Couronne d'Epines », « Le Christ Bafoué », « Le Christ devant Pilate », « Ecce Homo ». Mais c'est toujours le même thème et le même argument plastique : un Visage de Christ bouleversant de sérénité dans sa douleur, entouré et comme écrasé par une ronde immonde de faces bestiales ou de mufles hypocrites. Ces têtes, d'un rendu épidermique plus que réaliste, sont pourtant, dans leur individualité brutale, des têtes d'hommes avant d'être des têtes de démons. Le génie du mal se cache autant qu'il affleure derrière tous les pores, toutes les rides, tous les rictus. Ce ne sont rien moins que des allégories de tableaux vivants et les quelques rares accessoires dont ils sont dotés *existent* eux aussi avec une densité qui n'a rien d'archéologique. Leur nécessité est à la fois plastique et spirituelle ; je pense à ce gantelet de fer qui s'écrase autant sur le rouge du manteau du Christ que sur son corps ; à cette coiffure inouïe du juge de gauche, aussi significative de son âme que la grimace de sa lèvre.

La mise en film de ce tableau ne donnerait peut-être pas quelque chose de très différent du film de Dreyer. Même si dans ce dernier les visages bougent, on y est encore aux antipodes du théâtre. On a trop insisté sur la gamme extraordinaire des jeux de muscles de Falconetti. Son mérite n'est pas dans ce « jeu » qu'on pourrait trouver encore trop influencé par la technique de l'époque (en un sens Ingrid Bergman *joue* mieux qu'elle). Mais c'est qu'au fond elle ne joue pas, elle présente simplement son visage maupiteux et triste, où affleure parfois une invincible espérance, aux regards des juges. Et ce ne sont pas des sentiments exactement catalogués que nous y lisons, mais à travers les jeux de la lumière et de la camera, l'être spirituel intime et unifié que la souffrance fait remonter sur tous les points de la superficie charnelle. Chair authentique d'ailleurs, un peu lourde même, mais d'où ne se dégage aucune de ces complaisances douteuses, dont les amateurs de martyres chrétiennes livrées aux bêtes sont friands.

C'est que tout ici plonge dans le silence de l'âme. On ne conçoit pas la possibilité d'un dialogue réaliste plaqué sur ce visage, sur ces lèvres qui bougent à peine, pas plus

qu'on ne pouvait concevoir tout à l'heure quelles basses insultes pourraient correspondre à la trogne avinée des geôliers. Que diraient-ils que *le silence ne dise mieux* encore ?...

Tout ce silence de paroles, d'anecdotes, de décors, n'est d'ailleurs pas autre chose que le signe parfait créé par Dreyer pour nous obliger à pressentir un silence autrement profond, celui des Voix de Jeanne. Et c'est là ce qui constitue en réalité sa véritable Passion, son Agonie singulière. Ses Voix se sont tues et elle en est réduite maintenant comme le dernier des hommes venant en ce monde à interpréter des signes ambigus, à deviner son Dieu au travers d'une croix d'ombre sur le sol, à croire en Lui dans une hostie blanche et muette, à se laisser égarer aussi par le sourire trompeur d'un juge hypocrite. Mais elle sait rester fidèle dans les ténèbres à ce qu'elle a vu dans la Lumière et dans le silence *de ses Voix écouter* les *Voix du* Silence qui, avant d'être celles de l'Art, sont celles de la Foi (1).

Amédée Ayfre

(1) Peut-être pourrait-on prolonger cette méditation à la fois spirituelle et esthétique en précisant que la notion de silence ne s'oppose pas à celle de « film parlant ». Tout au contraire, il faudrait dire que le silence s'opposa à la mutité congénitale du cinéma avant 1928. Si le silence a ce prix dans le film de Dreyer, c'est que justement nous le ressentons comme sonore. Il est une suspension du verbe. Le film muet constituait un univers *privé* de son, d'où les multiples symbolismes destinés à compenser cette infirmité. *La Passion de Jeanne d'Arc* se situe d'emblée dans un monde où la parole est insuffisante, mais qui suppose par conséquent la référence à la perception sonore. Un monde traversé par les ultra-sons de l'âme. A.B.

●

Revue des Revues

FRANCE

Positif (77, rue Bossuet, Lyon), juillet-août 1952. — Le numéro 3 de juillet-août 1952 de Positif, paru en octobre, à part un article de Nino Frank (*Cinéma Individuel*), une analyse de « L'Ecran Démoniaque » de Lotte H. Eisner et un excellent *A propos de Bresson* de Bernard Chardère, est entièrement consacré à Huston. L'œuvre, la personnalité et les idées de ce réalisateur y sont étudiées de façon très complète et très pertinente. Madeleine Vives analyse habilement *Asphalt Jungle*, décortique en épicurienne la fameuse danse finale du film et propose d'Huston cette judicieuse définition : « Huston ne nous fait pas de morale ; c'est un moraliste : il nous peint des mœurs ». Jacques Demeure et Michel Subiela, qui paraphrasent Camus dans leur conclusion, parlent justement de *The African Queen*. Edoardo Bruno, Jean-Louis Touchant évoquent la personnalité du réalisateur, le héros hustonien ; Chardère cite un beau passage de Jean Grenier en tête de son « Pour un juste hommage » et réhabilite à juste titre le trop méconnu *We Were Strangers*. Bonne *illustration, mise en pages en progrès ; seule la* couverture n'est pas bonne. Ce n° 3 de Positif n'en constitue pas moins dans son ensemble une des études les plus sérieuses et les plus complètes qui existent sur Huston.

ANGLETERRE

SIGHT AND SOUND (164 Shatesbury Avenue, London W.C.2), XXII-2, octobre-décembre 1952. — Le dernier numéro de Sight and Sound (octobre-décembre) est excellent, comme le sont en général tous les numéros de cette revue. Au sommaire : le compte rendu du Festival d'Edinburgh par Gavin Lambert, de celui de Venise par Pénélope Houston, de ceux de Berlin et de Locarno par Francis Koval ; l'enquête sur les dix meilleurs films (que nous reproduirons bientôt) ; une étude de Gavin Lambert sur le cinéma italien récent qui fait suite à une série d'articles qu'il avait publiés il y a dix-huit mois ; un article de Bernard Shaw (« The Cinema as a moral Heveller) datant de juin 1914 ; un long, très personnel et très intéressant essai de notre ami Curtis Harrington sur le cinéma érotique, brillamment illustré ; les critiques de *Casque d'Or, Full House, Mandy, Les Enfants Terribles ;* une charge justement violente de Pénélope Houston contre *Red Planet Mars ;* un article de Laslo Benedek, réalisateur de *Death of A Salesman,* sur les problèmes du théâtre filmé.

J. D.-V.

LIVRES DE CINEMA

EISNER (Lotte) : L'ECRAN DEMONIAQUE (Panorama du Cinéma Allemand), 188 p., 20 ph., Collection « Encyclopédie du Cinéma », *Editions André Bonne*, Paris, 1952.

Le « Panorama du Film Allemand » qu'a écrit Lotte Eisner est un ouvrage de très grande valeur, un des premiers sans doute qui soit aussi complet et qui présente autant de garanties et de références. Personne plus que Lotte Eisner n'était qualifié pour écrire un tel livre, car personne ne peut se vanter de mieux connaître qu'elle à la fois le cinéma allemand et l'âme germanique.

Lotte Eisner s'attache à décrire surtout les deux écoles qui lui paraissent les plus importantes dans l'évolution du cinéma allemand : le « Kammerspielfilm », sur lequel nos lecteurs ont pu avoir un brillant aperçu (CAHIERS DU CINÉMA, numéro 10), et principalement l'expressionisme.

On aurait pu croire que tout a déjà été dit sur l'expressionisme. Il n'en est rien : Lotte Eisner en dresse un nouveau et passionnant tableau. Elle en démontre admirablement le mécanisme interne et remonte jusqu'aux sources les plus apparentes (le cubisme, le futurisme) et les plus secrètes (la nature de l'âme allemande : ce mélange de romantisme échevelé, de volonté de domination, de goût du fantastique et de l'irréel). Tout cela explique la prédilection des Wiene, Lang, Pabst, Murnau et autres Robison pour les effets de lumière et d'ombre, de clair-obscur, la stylisation totale, les abstractions symboliques, les décors étranges dont *Les Trois Lumières, Le Cabinet du Docteur Caligari, Les Secrets d'une Ame,* ou *Le Montreur d'Ombres* sont autant de preuves formelles.

A Lotte Eisner revient le mérite incontestable d'avoir effectué la synthèse de tous ces éléments et de les avoir fondus en un, de telle façon que « L'Ecran Démoniaque » forme aujourd'hui le livre fondamental sur l'époque expressioniste du Cinéma Allemand.

R. DE L.

LANOUX (Armand) : LES LEZARDS DANS L'HORLOGE, 268 p., *Editions René Julliard*, Paris, 1952.

Du roman d'Armand Lanoux, « Les Lézards dans l'Horloge », le lecteur conserve une impression indécise. En effet, le propos de l'auteur n'est pas nettement défini : il a choisi de raconter une histoire sentimentale et de décrire les milieux du cinéma. Mais l'ensemble du livre souffre de cette dualité d'ambitions, car, si le développement du malaise sentimental du héros principal est assez bien décrit dans un style réaliste que l'on aime ou non, la peinture des milieux du cinéma « pleine d'humour et d'exactitude » (comme dit l'éditeur) est très insuffisante.

Il est aujourd'hui inutile d'écrire un livre sur la faune bizarre des « gens de cinéma » si c'est pour en revenir aux clichés archiusés du producteur-étranger-apatride-ignorant-tout-du-français ou du metteur-en-scène-parfaitement-illuminé - travaillant - dans-le-génie-à-bon-marché. Naturellement il ne nous est pas épargné l'archétype des changements multiples du titre du film ou les difficultés financières du producteur. Je sais bien qu'il y a certainement du vrai dans cette peinture des milieux de cinéma, mais il est regrettable qu'Armand Lanoux n'en ait saisi que l'extérieur, le côté facile et courant.

Le véritable roman sur le petit monde du cinéma reste à écrire. Peut-être Armand Lanoux en sera-t-il l'auteur, mais alors il aura certainement pris conscience que la description des milieux cinématographiques n'est intéressante que pour deux raisons : si d'abord elle est valable et originale en soi, si ensuite elle sert à expliquer le comportement des héros du livre. Ce qui n'est pas le cas dans « Les Lézards dans l'Horloge ».

R. DE L.

AGEL (Henri) : LE CINEMA A-T-IL UNE AME ? 118 p., 16 ph., Collection « VIIe Art », *Editions du Cerf*, Paris, 1952.

Un propos aussi vaste appellerait de longs développements, des discussions précises. En lui-même, cet ouvrage fait déjà figure de schéma. Qu'en dire en quelques lignes ? L'auteur pense que le cinéma est l'art idéal pour l'expression du spirituel. Dans les meilleurs cas, l'écran nous suggère, parfois nous découvre « les choses qui sont derrière les choses ». On imagine quelles confusions, quelles nébulosités cette notion vague d'une transcendance à la fois poétique et métaphysique pourrait susciter si Henri Agel ne définissait pas plus précisément sa position. Il place un signe au-dessus de ces « choses », il oriente l'invisible : il y trace le signe de la croix. Le point de vue chrétien d'Henri Agel, qui est nettement avoué et qui conditionne un jugement sans prétention objective, n'est d'ailleurs pas restrictif : il ne se borne pas au *religieux,* ni même au *sacré,* il embrasse tout ce qui, de près ou de loin, peut être intégré à une conception chrétienne de l'univers. Il passe en revue une quantité d'œuvres, de réalisateurs, de scénaristes et d'interprètes qu'il tente de diviser en deux groupes : « ceux qui ont une âme » et les autres. (Précisons que si le jugement, comme on en a été prévenu, suit un parti très arrêté, le sectarisme pur et simple est écarté). Mais l'entreprise est complexe, car si la position de l'auteur ne peut être taxée d'équivoque, la matière de son étude (c'est-à-dire les films) se révèle, sous des éclairages intentionnels, singulièrement ambiguë du point de vue métaphysique

et parfois éthique : elle semble même le plus souvent polyvalente, et disponible à qui sait la *disposer* dans le sens de sa pensée. En bref l'on n'est pas toujours assuré que les exemples sans nombre qui étoffent la démonstration ne pourraient aussi bien s'intégrer à de toutes autres perspectives philosophiques.

Il reste qu'en dehors de ces justifications et de ces références surnaturelles dont le procès n'est pas à faire ici, de ces « équivalences christiques » sans cesse suscitées par l'auteur, le livre exalte en général *cette dimension intérieure* que le cinéma peut donner à ce qu'il touche. L'aventure humaine, l'amour, le dépassement de soi sont autant de têtes de chapitres. Sont distinguées les œuvres qui mettent l'accent sur la solitude (terrestre) de l'homme, ses conflits intérieurs, les injustices de la société, l'absurdité de la guerre, du racisme, tous les asservissements, — en bref tout ce qui peint son malheur et révèle, par réaction, une soif inextinguible d'Absolu, de Pureté et d'Amour. Accent chrétien supplémentaire : l'espoir.

De là la *prédilection de l'auteur* pour la chaleur humaine de certains réalisateurs (et son regret à l'égard du cinéma français moins parce qu'il le trouve noir, que sec et sans horizon), et pour ceux qui savent montrer le sens de la fraternité chez les hommes, de la grandeur de leur lutte.

De là aussi la dénonciation, dans le domaine de l'amour, de la confusion possible entre la beauté spirituelle et un certain *romanesque de l'intériorité* aussi fallacieux que dissolvant : cette culmination de l'impératif religieux dans le jugement amène l'auteur à des vues que, pour notre part, nous sommes loin de partager, sur des films tels que *Le Diable au Corps, L'Eternel Retour*, ou *Brève Rencontre*. Notons enfin l'importance capitale qu'Henri Agel accorde à la *forme*. Nettement sensible à la beauté cinématographique sur le plan plastique, à la sobriété de son expression, il dénonce la platitude comme la maladresse, l'outrance comme le pesant didactisme, l'emphase picturale comme le style « carte postale ».

J.-J. R.

QUÉVAL (Jean) : MARCEL CARNE, 120 p., 16 ph., Collection « VII[e] Art », *Les Editions du Cerf*, Paris, 1952.

« Je suis sensible à la beauté de la photographie, du décor... peut-être trop ». Ainsi parle Marcel Carné. Avec le décor — élément primordial — le choix des sujets, la démarche narrative, la localisation de l'histoire caractérisent ce que Jean Quéval appelle la « vision d'auteur » de Marcel Carné. (Si l'on met à part *Drôle de Drame* et *Les Visiteurs du Soir*, cette vision serait celle du Tragique parisien).

Quant à dégager une unité de style dans son œuvre, Jean Quéval ne voit là qu'une « vaine entreprise », puisqu'*il n'y a pas de* style commun à la plupart de ses films, ce qui, précise-t-il, n'entrave en rien l'admiration qu'on a pour ce génie divers qui n'a pas *un, mais des* styles.

Cela explique sans doute la structure et la démarche de l'ouvrage qui procède principalement par analyses et critiques de films *jusqu'au chapitre V* (il y a en tout sept chapitres) où l'on serre d'un peu plus près l'artiste Carné et ses méthodes.

Ce n'est d'ailleurs pas la technique qui livre la clé du mystère Carné : « Son secret, c'est sa vision et sa palette », et c'est encore sa méticuleuse conscience professionnelle et son esprit d'équipe.

A cette équipe — ou à ces équipes — l'auteur consacre une large part : Trauner, leit-motiv des génériques et *habilleur* de l'univers Carné, Jaubert et Kosma, les musiciens, et les opérateurs Roger Hubert, Shuftan, Alekan, Agostini... Naturellement il y a un chapitre Prévert. Il y a aussi un chapitre Simenon et Gabin. Cette étude panoramique comporte enfin des remarques générales, des parenthèses (qui brûlent de s'ouvrir et se ferment à regret), quelques anecdotes, et, éparpillés tout au long des pages, les traits de cet humour et de cette désinvolture qui sont si particuliers à l'auteur.

J.-J. R.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.
Abonnements 6 numéros * France, Colonies : 1.375 frs * Étranger : 1.800 frs
Abonnements 12 numéros * France, Colonies : 2.750 frs * Étranger : 3.600 frs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma "
146, Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS
Changement d'adresse : joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

LE TELE CINEMA

Les grands progrès réalisés durant ces dernières années, tant dans les appareils émetteur et récepteur de télévision que dans ceux utilisés par l'industrie cinématographique (film, émulsion, traitement, caméra, projecteur, etc...), ont permis de résoudre le problème de la projection sur les écrans de relativement grandes dimensions dont sont équipées les salles cinématographiques, des programmes transmis par les postes émetteurs de télévision.

A la suite de nombreuses expériences, deux systèmes semblent actuellement admis. Le premier utilisant la projection directe par l'emploi de tube cathodique de très grande luminosité avec miroir spécial, le second par l'utilisation d'un film intermédiaire de 16 mm.

Ce dernier système, dit Videofilm, tout en étant plus économique, est techniquement parfait et de plus les différents appareils le constituant peuvent être disposés dans la cabine existante de projection.

Le processus est extrêmement simple :

Un poste récepteur de télévision permet de recevoir sur l'écran d'un petit tube cathodique spécial à forte luminosité et de très haute qualité, l'image de télévision.

Cette image est cinématographiée par une caméra de 16 mm intermédiaire et le film ainsi impressionné et au fur et à mesure de son déroulement passe dans une développeuse construite spécialement afin que toutes les opérations de développement : fixage, lavage, séchage, paraffinage, soient effectuées rapidement pour enfin et sans discontinuité défiler dans un projecteur ordinaire.

Le temps écoulé entre la réception du signal image et la projection sur grand écran ne dépasse pas 60 secondes.

Un système d'enregistrement sonore permet l'enregistrement sur le film de l'émission sonore également reçue par le poste récepteur de télévision.

Tous les appareils constituant cet ensemble sont de très haute précision et leur réalisation technique est parfaite au point que leur fonctionnement est automatique.

L'ensemble Vidéo Film Brockliss Simplex par exemple comprend trois machines :

La première, dans un même châssis, groupe le récepteur de télévision, la caméra, le système d'enregistrement sonore et le magasin à film, ainsi que les différents appareils de réglage et de contrôle, en outre un petit écran secondaire permettant à l'opérateur de vérifier la qualité et la luminosité de l'image reçue.

Une deuxième machine comprend, avec également tous les appareils de contrôle, les différentes cuves contenant les bains pour le développement et le fixage ; les compartiments de séchage par lampe infra rouge et celui de paraffinage. Le temps de ces différentes opérations, qui se réalisent absolument automatiquement, s'établit ainsi :

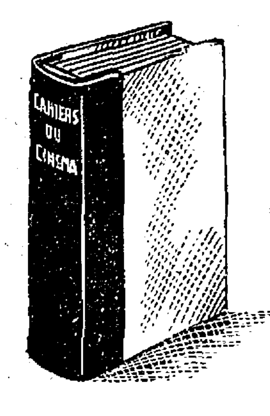
Développement	: 5	secondes
Premier lavage	: 2	—
Fixage	: 10	—
Second lavage	: 5	—
Séchage	: 15	—
Paraffinage	: 1	—

Enfin la troisième machine est constituée par un ensemble de projection 16 mm. Cette machine est du type professionnel et est équipée avec lanterne à arc à haute intensité.

Ses organes de défilement, son objectif, son lecteur sonore sont de très haute qualité, de façon à obtenir tant en projection qu'en reproduction sonore, une qualité égale à celle des projecteurs de 35 mm.

De nombreuses machines de ce type sont déjà en exploitation, tout particulièrement en Amérique où les salles ainsi équipées rencontrent un très grand succès auprès de la clientèle.

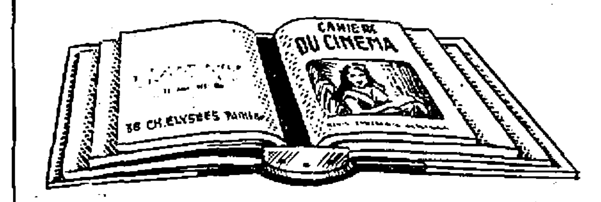
Une nouvelle activité s'offre à l'exploitation cinématographique et ce dernier progrès est certainement aussi encourageant et plein de promesses que l'a été en son temps la réalisation technique du cinéma sonore.



A NOS LECTEURS

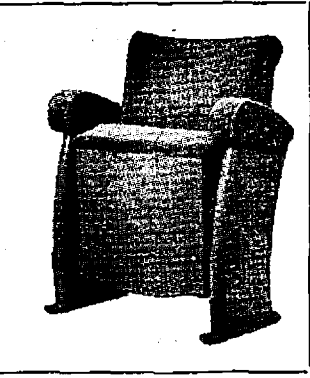
Pour conserver vos numéros en excellent état, afin de les consulter aisément et rapidement, nous avons fait étudier à l'intention de nos lecteurs une élégante et pratique reliure.

Cette reliure à couverture jaune et noir, dos noir titré CAHIERS DU CINÉMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros s'utilise avec la plus grande facilité.



PRIX DE VENTE :

A nos bureaux : 500 francs,
Envoi recommandé : 600 francs.
Les commandes sont reçues :
146, Champs-Elysées, Paris-8e
C. C. Postal 7890-76 Paris.



Imprimerie HÉRISSEY, Evreux. Dépôt légal : 4e trimestre 1952. Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

PROGRAMME DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

NOVEMBRE-DECEMBRE 1952

10 novembre : *Nana* (Jean Renoir, 1926).
11 novembre : *Metropolis* (Fritz Lang, 1926).
12 novembre : *La Mère* (Poudovkine, 1926).
13 novembre : *Napoléon* (Abel Gance, 1926).
14 novembre : *Les Dix Jours qui ébranlèrent le Monde* (Eisenstein, 1927).
15 novembre : *L'Amour de Jeanne Ney* (G. W. Pabst, 1926).
16 novembre : *Faust* (Murnau, 1927).
17 novembre : *La Fin de Saint-Petersbourg* (Poudovkine, 1927).
18 novembre : *Les Nuits de Chicago* (Josef Von Sternberg, 1927).
19 novembre : *Le Chapeau de Paille d'Italie* (René Clair, 1927).
20 novembre : *Solitude* (Paul Fejos, 1928).
21 novembre : *La Symphonie Nuptiale* (Stroheim, 1928).
22 novembre : Programme non communiqué.
23 novembre : Programme non communiqué.
24 novembre : *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928).
25 novembre : *La Ligne Générale* (Eisenstein, 1928).
26 novembre : *Jeanne d'Arc* (Carl Dreyer, 1928).
27 novembre : *Le Vent* (Sjostrom, 1928).
28 novembre : *Les Deux Timides* (René Clair, 1928).
29 novembre : Programme non communiqué.
30 novembre : Programme non communiqué.
1er décembre : *Queen Kelly* (Stroheim, 1929).
2 décembre : *Anemic Cinema* (Duchamp, 1927).
La Coquille et le Clergyman (Germaine Dulac, 1927).
Emak Bakia (Man Ray, 1927).
Vormittagspuck (Hans Richter, 1928).
La Perle (Georges Hugnet, 1928).
Etoile de Mer (Man Ray, 1928).
Le Chien Andalou (Luis Bunuel, 1929).
3 décembre : *La Terre* (Dovjenko, 1929).
4 décembre : *Le Train Mongol* (Trauberg, 1929).
5 décembre : *Le Train Bleu* (Josef Von Sternberg, 1929).
6 décembre : Programme non communiqué.
7 décembre : Programme non communiqué.
8 décembre : *Tabou* (Murnau, 1930).
9 décembre : *L'Age d'Or* (Luis Bunuel, 1930).
10 décembre : *Le Million* (René Clair, 1930).

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRA